UNIVERSITY COLLEGE LONDON

46me ANNÉE N° 353

CAHIERS DU SUD

SOMMAIRE

BAROQUES OCCITANS

Textes de Bellaud de la Bellaudière, Pierre Paul, Bertrand Larade, Pierre Godolin, Du Pré, Cortète de Prades
présentés et traduits par Robert Lafont

Marthe Robert .... *Présentation de Robert Walser*
Robert Walser ..... *L'Institut Benjamenta*
Jean Tortel ..... *Explications ou bien regard*
Pierre Mathias ..... *Petite Flore*
Anne Ginger ..... *Fleurs et Couronnes*
Rémy Bataille ..... *Poèmes*
Jacques Galan ..... *Et il sera guéri*
Georges Mounin ..... *Salvatore Quasimodo*
S. Quasimodo ..... *Six Poèmes*

ESSAI

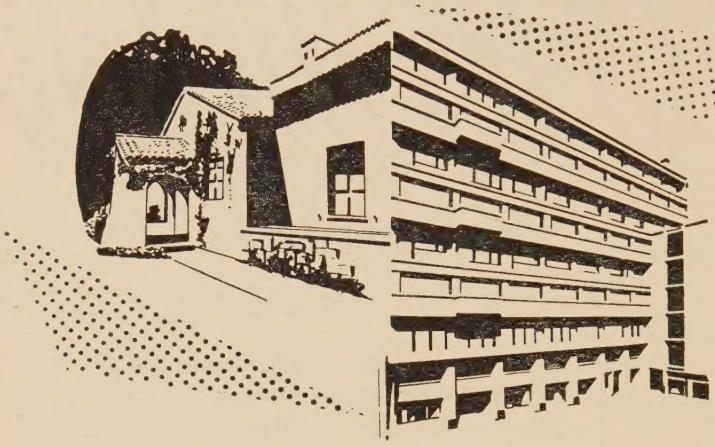
Jean Onimus ..... *La Poétique de l'eau d'après l'œuvre d'Henri Bosco*
Henri Bosco ..... *Lettre à Jean Onimus*

CHRONIQUES

par Léon-Gabriel Gros, Pierre Guerre, Robert Lafont, Gabriel Germain, Anne Blanchard, Raymond Jean
Les Livres — Notes

LA PLUS IMPORTANTE ORGANISATION

FRANÇAISE DE CONSTRUCTION PRIVÉE



LA SAVOISIENNE

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 121.600 000 FRANCS

32, LA CANEBIÈRE . MARSEILLE . CO. 27-06 - 27-24 - 66-14

construit et livre

EN PROVENCE DES APPARTEMENTS
DE 3 A 8 PIÈCES AVEC TOUT LE CONFORT
MODERNE ET TOUTES LES POSSIBILITÉS DE CRÉDIT

PRÊTS CRÉDIT FONCIER • PRIME A LA CONSTRUCTION • LOI LOUCHEUR

RENSEIGNEMENTS ET DEVIS GRATUITS

PLUS DE 1.800 RÉFÉRENCES DANS LA RÉGION

BAROQUES OCCITANS

AVANT-PROPOS

Baroque provençal ? Il s'agit d'abord de remettre en mémoire, (on aurait envie de dire : ressusciter, et il appartenait à Robert Lafont de le faire, dans notre revue...) un groupe de poètes qui, d'Aix à Toulouse et de Ronsard à Benserade, usèrent d'une langue jamais morte. L'unité profonde de l'époque où ils s'exprimèrent se révèle sans doute sous la forme de ce jaillissement, ou anxiété, ou torsion, exaspération de la sensibilité et du langage, qu'on synthétise facilement en l'appelant le baroquisme. Eux-mêmes, les Provençaux, encore mal dégagés d'une épaisseur poétique universelle rarement égalée. Les poètes provençaux ne forment pas un îlot isolé, leur territoire n'est pas autonome : ils s'inscrivent dans le courant commun. On ne saurait les détacher des poètes de langue française de leur temps, dont ils s'inspirent d'ailleurs constamment. Cependant, refondue dans une autre langue, la pensée poétique prend une autre couleur ; et les thèmes traditionnels, remaniés par d'autres mots, apparaissent différents ; parfois même, heureusement pour notre regard, plus surprenants.

Certes, dès la fin de l'humanisme, à la fois pour le combattre et pour le renouveler, - mais l'humanisme renaissant contenait son propre baroque -, une passion a touché les diverses littératures européennes, qui portent toutes la même marque. Il eût été étonnant que les poètes provençaux, si proches de l'Espagne et de l'Italie, n'aient pas été entachés de ce « baroque » qui n'est, après tout, que le terme le plus commode pour inscrire dans une seule courbe les accentuations diverses d'une époque littéraire entre toutes complexe, et aussi bien dans leurs constantes que dans leurs contradictions. On peut admettre, du reste, qu'il en est ainsi de la plupart des mots signaux employés par les historiens de la littérature, et que, de même que baroque, humanisme, classicisme, romantisme, disent à la fois tout et rien...

Quoi qu'il en soit, et s'il est difficile - hors de notre cadre, en tout cas - d'assigner au baroque un lieu de naissance précis, une durée et un espace bien délimités, on peut tenir pour certain que les poètes provençaux n'y sont pas des novateurs ; et ce n'est pas chez eux que le mouvement se

développe dans toute son ampleur, ou avec la plus grande autonomie. Peut-être que les régions provençales conservent une vertu d'équilibre, ou pour mieux dire, de pudeur, qui les protège des paroles excessives. La Lettre extravagante *de Pierre Godolin (celui de nos poètes dont le registre est le plus vaste), plus proche de Voiture que des baroques, reste un exemple de jeu littéraire, dont le goût est assez bon pour qu'on ne puisse y reconnaître cette avancée dans l'extravagance, et même dans le délire, que sont les* Galimatias *de Sigogne. Et dans les stances et les sonnets provençaux, structurés sur les poncifs amoureux habituels et où le langage de Ronsard se mêle curieusement aux torsades espagnoles ou italiennes, on ne saurait aisément distinguer la part d'exercice de la poussée intérieure. Mais aujourd'hui, nous savons mal faire à l'exercice sa part...*

Si l'on décèle chez les Provençaux le besoin de s'exercer sur le poème, n'en-est-il pas de même chez leurs contemporains préclassiques d'expression française ? Sans parler des précieux ou des purs « raffinés », d'un Malleville ou d'un Marbeuf, même chez de grands poètes, Desportes, Lingendes, Tristan, l'exercice verbal l'emporte souvent sur l'immédiateté de la parole. Mais, précisément : la nécessité poétique ne fut-elle pas, par eux tous, assimilée à ce Jeu qui est construction et tension, action de l'esprit pour forcer le langage dans tous ses détours ? La tentative verbale, nous le savons, et les promoteurs exemplaires de la période qui nous intéresse le savaient probablement mieux que nous, est en définitive celle qui risque de mener l'esprit à son plus haut si la parole est de celui-ci la figure. Ainsi, quelles que soient les réussites signalées, coups de chance ou de génie, toute l'époque dite baroque, (ma foi, gardons ce terme usuel), nous place en présence d'un immense effort dont la violence n'est pas encore exactement mesurée.

De cet effort, nous apercevons des preuves éclatantes chez les Baroques provençaux, parsemés de lueurs et qui furent, au moins, des artistes véritables, descendants authentiques de ceux du Trobar Clus.

J. T.

ROBERT LAFONT

BAROQUES OCCITANS

Que pendant les dernières années du XVI^me^ siècle et une moitié au moins du XVII^me^ une poésie vigoureuse ait vécu dans le Midi de la France, s'exprimant en langue d'Oc, voilà bien un fait connu, mais qui continue de nous étonner. Privée du souvenir des troubadours, ces ancêtres et ces illustres, ou par son désordre linguistique reniant leur classicisme, ne parvenant pas et ne songeant pas à établir une langue commune sur une variété dialectale d'état de nature, ne concevant pas le moins du monde une renaissance ethnique occitane (cela, c'est une idée du XIX^me^), une telle poésie semble se développer doublement *en marge*. En marge du long silence et de l'inconscience culturelle des pays d'Oc, ce blanc qu'un observateur un peu myope ou paresseux désignerait entre le Moyen Age et Mistral. En marge de la brillante littérature française qui depuis 1550 a cessé d'être du Nord seulement et accueille maintenant les gens du Sud de la Loire, du « pays d'A-Diou-Sias », pour parler comme Malherbe, On cite Godolin, mais un autre Toulousain lui répond, Maynard, qui écrivit si bien le français. De du Bartas, défenseur ombrageux du gascon, mais qui fit carrière en français, à Théophile pour qui l'occitan ne paraît pas exister, le Midi s'exprime fort bien dans le langage désormais national. Qu'avait-il besoin de cultiver aussi une langue si rude à manier, sans passé littéraire reconnu ? Que cherchaient nos auteurs, poussant avec tant de foi les paroles populaires vers la plus haute majesté d'expression ? Car il ne s'agit pas d'une simple résurgence, anecdote de l'histoire, exception négligeable à une décadence: quand vient Pey de Garros, poète officiel de la Cour de Navarre, c'est la poésie *moderne* d'Oc qui naît, rompant avec la tradition du Gai Savoir que Toulouse n'a pas su prolonger au-delà de 1494. Poésie qui ne connaîtra la sourdine qu'au XVIII^me^, un siècle à peine, pendant lequel la découverte des troubadours depuis Paris préparait un rebondissement de la chance méridionale. Question importante. On n'y trouvera pas ici de réponse. Nous n'en connaissons pas de satisfaisante. Repoussant les explications romanesques (« il y a une vertu dans le soleil », disait Lamartine devant Mistral ; « dans la race », ajouta Mistral

lui-même), nous n'avons pas à notre disposition les études qui nous permettraient de voir plus profond que ce phénomène. Ces études seront faites un jour. En attendant contemplons encore le phénomène sous son éclat d'embarrassante merveille.

Mais ne serait-il pas possible d'ouvrir ailleurs que dans l'histoire des langues des chemins d'exploration qui nous mèneraient aussi à Bellaud de la Bellaudière, Godolin, Larade, Cortète de Prades ? Oubliant de chercher pourquoi ces poètes écrivent en oc, ne pourrions-nous parler de ce qu'en oc ils réussissent à dire ? Le premier problème intéressait les spécialistes de la langue d'oc avant tout, un peu encore les historiens de la nation française. Celui-ci peut toucher tous les amateurs de poésie. L'outil est affaire de technique. La réussite du jardinier est dédiée à tous les regards. C'est pour tous les regards que nous nous sommes résolu à exhiber, — « donner à voir » disait le poète, et il définissait également le travail du critique, cet autre serviteur de la poésie — quelques pièces du parterre occitan.

Les images florales viennent naturellement à la plume si l'on parle de cette époque. Les Occitans en usaient. Mais les Français du Nord aussi, et les Italiens, et les Espagnols, toute l'Europe ? C'est cela même. Si l'usage d'une langue déjà déchue au moment de ces nouvelles splendeurs littéraires dépayse quelque peu, les thèmes poétiques, eux, nous conduisent en pays de connaissance. La lyrique occitane des XVI^me^ et XVII^me^ appartient au pays de son siècle, au pays baroque.

Voilà donc la définition avancée. Je n'ignore pas qu'elle était attendue. Nous en sommes arrivés, depuis peu d'années, au point où l'on préfèrerait restreindre l'usage de ce mot, tant il en fut abusé. Mais pour désigner les méridionaux il n'en est pas de meilleur. Les dates sont déjà une preuve. La poésie occitane lance un beau coup de clairon en 1555, avec Pey de Garros, qui répond à Ronsard. C'est là le signe de la résurrection. De Pey de Garros nous ne parlerons que peu. Son œuvre, d'une beauté avant tout sévère, réaliste et régulière, dépouillée comme un culte huguenot, ne participe que faiblement au goût qui après elle va foisonner trente ou quarante ans. Bellaud se met à rimer dans la prison de Moulins en 1573. Il ne sera publié qu'après sa mort en 1595. Le plein moment d'épanouissement est entre 1590 et 1650 : *Amours* d'Auger Gaillard en 92, *Marguerite Gasconne* de Larade en 1604, *Muse Piranèse* du même en 1609. Et l'année 1610, celle de Toulouse : le libraire Colomiez y publie le *Gentilhomme Gascon* d'Ader, Godolin se rend célèbre par ses *Stances* sur la mort de Henri IV. Bientôt Béziers inaugurera son théâtre de Carnaval, que Molière certainement a vu, car vers 1646-50 il n'était pas éteint. Les poètes se multiplient, Gassion, Dastros, Valès, Lasplaces, Pader autour de Toulouse ; Bergoing à Narbonne, Sage à Montpellier, Roize, Brueys, Zerbin, Michel Tronc en Provence. La liberté d'inspiration est grande. Il paraît faire bon écrire en oc,

avant 1660. Mais l'école parisienne, puis versaillaise, qui en 1660 s'installe au fronton de la littérature de France, règne. Règne comme le Roi. Les grands du Royaume guettent le sourire du souverain comme une faveur. Sous Henri IV ils chagrinaient Malherbe en parlant gascon. Sous Louis XIV ils ont perdu jusqu'à l'accent du terroir. La poésie occitane se survit quelque part, très loin, au Sud, entre Monsieur le Bailli et Madame la Présidente. Eux-mêmes, ces provinciaux, ces Pourceaugnac, ne riment plus en oc que des amusettes, la guerre des « Limacs », l'embarras de la Foire de Beaucaire, ou des traductions de l'antique, plates lorsqu'elles n'osent pas être burlesques. Il n'est pire sourd que celui qui entend autre chose. Racine, à Uzès, est bien forcé de comprendre l'occitan, de s'en servir, ne serait-ce que le fameux A-Dious-Sias, mais il ne sait pas, il n'apprend pas qu'il y a une poésie dans cette langue. Ader, Godolin étaient sollicités de se rendre à Paris et refusaient. Quarante ans plus tard, on ne sait même plus à la Cour qu'ils ont écrit. La légende populaire toulousaine du grand Godolin fait un poète de cabaret, un satyrique. Seuls quelques érudits maintiennent une tradition de lecture, permettent un petit nombre de rééditions. Les plus intéressantes sont à Amsterdam, où des protestants réfugiés s'occupent de Sage et de Jean Michel. La poésie d'oc sans s'éteindre jamais tout-à-fait, se confine dans les genres mineurs, s'étiole. Avec cette même allégresse que l'on sentait vers 1610 à rimer du gascon ou du provençal, Molière, de retour à Paris, ridiculise les « pecques provinciales ». Pecques, c'est un mot occitan. Le Midi devient béotien. Une pagnolade commence.

L'allégresse de l'écrivain est un signe sûr. En 1660 il n'y a plus de salut pour la littérature d'oc. Le classicisme français lui fait pièce. Si l'on voit mal de quelles sources jaillit à ses débuts le lyrisme moderne d'oc, on voit mieux comment il se tait. L'accident littéraire est l'explication. Le style et la langue se confondent en France pour condamner Toulouse et Marseille au silence.

La poésie d'oc ne pouvait s'installer dans le classicisme dominateur. Contemporaine rigoureusement de l'époque baroque française, du baroquisme européen, elle s'y trouve confinée. Le mot « baroque » est d'abord pour elle une définition d'ordre historique. Nous verrons que la définition est aussi interne et que les Occitans ont su, comme les Espagnols et les Italiens, imprimer à cet art bientôt condamné une marque de leur présence. Mais sans doute est-il nécessaire de dire qui ils furent, où ils vécurent, pour qui ils écrivirent.

Le premier en date des foyers intellectuels méridionaux de cette époque est la Cour de Navarre. La langue officielle y est toujours le béarnais qu'on écrit suivant des normes orthographiques à peu près traditionnelles, - normes dont Pey de Garros se trouvera l'héritier. Foyer bilingue tout-de-même, depuis la Marguerite des Princesses, depuis Marot.

Cette Cour protestante protège du Bartas. Mais, aventure curieuse du sentiment national et de l'amour de l'Etat, lorsqu'en 1578 Henri conduit à Nérac son épouse Marguerite de Valois, le 15 Décembre, du Bartas fait dialoguer pour eux trois Nymphes: la latine, la française, la gasconne. C'est la dernière qui parlera le plus haut :

Tais-toi, Nymphe voisine, et toi, Nymphe Romaine,
N'allez pas de grands mots ma princesse étonner;
Il n'est si grand larron que le voleur de gloire,
Sur le perchoir d'autrui le coq ne doit chanter.

(Daniel Sage imita ce dialogue quand le Maréchal de Schomberg entra dans Montpellier).

Le destin de la famille de Navarre devait nourrir un patriotisme gascon, qui survécut à l'accession au trône du Roi occitan, « lo noste Enric ». Patriotisme hautain, brutal, à l'espagnole. Les Gascons pensent volontiers qu'ils ont conquis la France. Leur jeune attachement à la patrie française s'entend: à une patrie gagnée à la pointe de l'épée, à coups d'arquebuses. On s'est bien souvent moqué par la suite de leur jactance, quand on ne l'a pas trouvée insultante. Je n'arrive pas à les juger ainsi, lisant leurs textes. En 1610 paraît le *Gentilhomme Gascon* de Guillaume Ader. Etrange Cyropédie en vers. L'auteur imagine un jeune hobereau du sud de la Garonne, plein de fougue, de générosité. Il conçoit pour lui un programme d'éducation qui le mènera à la gloire derrière son Roi, à travers les combats. L'œuvre est tumultueuse, sans cesse agitée d'enthousiasmes qui bousculent l'expression. Le style est une grande sonnerie :

Donne, tue, au dedans ! Saute, grimpe, dévale,
Excite, toupoutoun ! Acharne-les, fanfare !

Mais surtout on trouve là toute la grandeur cornélienne, vingt-six ans avant le *Cid:* la morale noble pour qui l'idéal est « de se faire paraître », la fierté sauvage des « âmes peu communes », et le tribunal d'honneur qu'est le Pays - Rome ou l'Espagne pour Corneille, la Gascogne chez Ader :

« Je veux, dit le Gascon, ma nourrice Gascogne
Toi qui m'as allaité, que tu n'aies pas vergogne,
Que mon père et son père, et mes lointains aïeux
Quand ils m'appellent fils, ne baissent pas les yeux.
Ils ont fait mer-et-mont en assauts, en batailles
Dans les combats plus drus, dans les grandes tuailles ;
Sans cesse les premiers, ceux qui lancent l'effroi.
Ainsi même voudrais-je, en ce coup, cette fois
Qu'ils m'appellent leur fils par l'épée et l'armure
Comme je suis leur fils de race et de nature...
Allons, braves soldats, comme moi haut les cœurs !
Montons sur ce rempart cueillir gloire et honneur. »

Mais à la différence de Corneille, Ader n'utilise pas de voile historique. Sans aucune réfraction espagnole ou latine. le rayon de la gloire contemporaine pénètre cruellement dans la littérature.

C'est lui qui sauve la poésie baroque occitane de n'être qu'un exercice. Les poésies baroques européennes cultivent les plus raffinées délices de jardins sur un fond de massacres. D'Aubigné célèbre le Printemps, chassé du combat par une blessure. Le thème suave est un luxe des *Tragiques*. Ader ralentit son élan pour peindre un parterre de fleurs. Or les guerres de religion ensanglantent le pays d'oc plus que le pays d'oïl. Elles sont son affaire, son aventure. Bellaud de la Bellaudière vécut en soudard catholique, Auger Gailhard en soudard huguenot. Le sentiment gascon jusqu'après 1610 roule des tambours sous les airs de luth. Et la poésie d'oc se penche de façon bien émouvante sur les misères du pauvre peuple: Pey de Garros avait donné le ton dans ses *Eglogues*. Ader le reprend: son gentilhomme poursuit les *picorers,* les brigands, à la tête des paysans qui ont retourné leurs faux. Ainsi se trouve amenée, ou ramenée jusqu'à la conscience poétique la vibration de la misère humaine. Une difficulté extrême à survivre, l'emportement sadique du massacre et du pillage, conjuré au prix d'un emportement aussi violent vers la gloire chez certains, la faiblesse de la chair sous les tortures, la gravité de mourir au sein des voluptés faciles, tout cela se mêle au jeu de l'image. Le baroque ne prend sa valeur humaine, et humaniste, qu'en tant que luxe souverain, vacances de l'angoisse par quoi l'homme se prouve qu'il vaut mieux que la guerre. On évoque Villon. Bellaud de la Bellaudière se sent poète dans sa prison. Il fait de sa nostalgie du bonheur une libération. Le cul-de-basse-fosse devient salon pour son esprit. Villon est plus grand, plus immédiat. Il n'est pas baroque. Il est moins troublant.

Nous avons abandonné la peinture du foyer gascon pour élargir un tableau des guerres auxquelles toute l'Occitanie participe. Pendant ces guerres, le centre d'équilibre de la poésie d'oc se déplace vers l'Est. Notre époque baroque proprement dite, celle qui commence peu avant 1590, fait dialoguer deux capitales: la provençale, Aix, et la languedocienne-gasconne, Toulouse. Toulouse absorbe la Gascogne. Déjà Pey de Garros était édité à Toulouse. Les gascons Larade, Ader, Dastros sont des hommes de Toulouse: ils y vivent, y font carrière de poètes en même temps que de magistrats ou médecins.

Dans plusieurs études remarquables, M. Auguste Brun a, depuis quelques années, mis en lumière la réalité du milieu aixois, son originalité [1]. Ville parlementaire, universitaire et ecclésiastique, Aix nourrit un peuple intellectuel. A défaut d'un art autochtone, on y trouve une école d'humanisme, qui prépare l'ample curiosité moderne de Peiresc. N'insistons

(1) Bellaud de la Bellaudière, poète provençal du XVI^me^ siècle. — Bellaud de la Bellaudière, choix de textes. — Poètes Provençaux du XVI^me^ siècle. — Textes de Pierre Paul et Michel Tronc.

pas : les noms des illustres provençaux de ce temps sont bien connus, leur apport à l'érudition, au droit, à l'histoire depuis longtemps enregistré. Soulignons simplement, après Auguste Brun, l'importance des Nostredame, ces juifs convertis, en qui renaît le sentiment provençal. César, l'historien des gloires nationales, Jean, bien que faussaire impénitent, restaurateur de la renommée des troubadours. Par les Nostredame Aix prend Salon comme banlieue et à Salon vivent Pierre Paul et Michel Tronc, deux poètes provençaux. Mais les poètes provençaux ne paraissent pas avoir lu les troubadours. Bien davantage ils se mettent à une triple école : Lyon, la Pléiade, l'Italie. Il est révélateur que Malherbe à Aix écrive les Larmes de Saint-Pierre, imitant Tansile. A la cour aixoise de Henri d'Angoulême nous trouvons, sensibles à l'influence de l'Italie si proche, le normand Malherbe et le grassois Bellaud. Rencontre qui assure le bon voisinage du baroque occitan et de la littérature française la plus jeune, leur identique couleur italianisante.

L'Occitanie, géographiquement, est un carrefour. Il y eut un temps, les XII^me^ et XIII^me^ siècles, où le carrefour diffusait les modes. Maintenant il devient relais. Nul doute que les œuvres occitanes du XVII^mo^ ne naissent à ce point de chance où se rencontrent les causes historiques, les données de la géographie et les circulations de la mode. Le baroquisme est courant européen, on est d'accord là-dessus. Il est fait de « thèmes voyageurs ». Il utilise les routes pour se développer, l'instabilité de demeure des poètes doublant les itinéraires du commerce de la librairie. La situation des pays d'oc entre Italie, Espagne et « France » explique la vocation baroque de leur poésie. Beaucoup mieux, nous semble-t-il, qu'une idée récemment émise par le critique catalan Guillem Diaz-Plaja et selon laquelle le baroque, comme tendance, serait une dimension sud de toutes les littératures d'Europe [1], en Espagne Andalousie, en Italie Naples et Sicile, en France Occitanie. Idée que nous rappelons cependant, dans la mesure où elle peut définir au moins quelque nervosité imaginative innée dans la sensualité des poètes, à Aix comme à Toulouse.

La vocation baroque de Toulouse est la mieux établie, car les arts plastiques y accompagnent d'une création souveraine le travail des poètes. Deux « écoles » encadrent par leurs dates les grandes réussites toulousaines en poésie. La première moitié du XVI^me^ voit des architectes, — dont le plus célèbre est Bachelier - élever les hôtels des commerçants du pastel, des capitouls et des parlementaires. Après 1630 ce sont les peintres qui servent le renom de Toulouse : Jean Chalette, Nicolas Tournier, les Pader, les Rivalz. Architecture et sculpture accusent l'influence de l'Espagne proche. Encore de nos jours une visite de la Toulouse ancienne laisse une

(1) De Literatura Catalana, Estudis i interpretacions. Ed. Proa.

forte impression de « plateresco ». L'Hôtel de Bernuy et surtout le curieux Hôtel de Pierre par l'exubérance de la décoration, faite de rosaces, volutes, cariatides, grotesques, montrent clairement quels étaient les goûts des Toulousains. En peinture l'influence ibérique est attestée dès l'arrivée du Frère Ambroise Frédeau qui, en 1640, l'introduit volontairement dans la ville. Cependant, plus tard, Tournier, les Pader, les Rivalz regardent vers l'Italie du Caravage. Tout cela établit autour de nos poètes l'atmosphère d'un baroquisme non pas discret, mais plein de sève. Le rapport des thèmes baroques à la langue du pays est un peu l'équivalent de ce que firent les architectes, imposant l'ornementation délirante au matériau local, la brique : une esthétique naturalisée occitane.

Toulouse, au demeurant, est un foyer intellectuel de l'importance d'Aix-en-Provence. Plus moderne certainement. Il est piquant de reconnaître que les troubadours sont cités par les Provençaux, et parfois étudiés, alors que la ville du gai savoir les a totalement oubliés. C'est que la société toulousaine est neuve : l'aventure du pastel (trois-quarts de siècle de capitalisme conquérant) a renouvelé les fortunes, chargé les familles neuves des plus hautes responsabilités sociales. De là cet air de jeunesse qu'on respire à Toulouse, et qui se satisfait par la dépense d'imagination chez les poètes ou les sculpteurs comme par la dépense de deniers chez les mécènes. Le baroque est un phénomène de jeunesse de l'art, des sociétés créatrices d'art. A Toulouse au XVII^me^ siècle on se moque un peu du passé, malgré quelques grands historiens, Guillaume Catel le premier. On s'enivre de la mode. On fait la mode, mêlant les influences et les relançant.

Jeunesse que nous retrouverons dans les châteaux. La noblesse occitane qui lutte dans les rangs de la Ligue, du parti huguenot ou des « politiques » ralliés à Henri de Navarre, déborde d'enthousiasme et brûle sa vie en rêves d'indépendance. C'est en son nom qu'écrit Ader, ce catholique pour qui le combat est le combat, et non le service d'une cause jusqu'au moment où il trouve plus de grandeur dans la victoire et la paix des patriotes. C'est elle qui s'agite pendant la minorité de Louis XIII. Années du règne de Concini et de Marie de Médicis : fête aristocratique, chevaleresque où toutes les audaces sont permises, où l'agenais Théophile, de Paris à Castelnau-Barbarens, à Saint-Affrique entraîne les adolescents dorés et les seigneurs de romans dans la farandole du libertinage et de la poésie, où Montpellier écoute Daniel Sage renouveler la verve rabelaisienne. Le héros de ces milieux est Henri de Montmorency, gouverneur du Languedoc, protecteur de Godolin, de Sage, de Théophile. En un acte suprême et tragique de refus, il défendra l'idéal de son temps. Révolté contre Richelieu, jugé et condamné par le Parlement de Toulouse (en l'absence du Premier Président Bertier, qui se cloître chez lui), il est décapité dans la cour du Capitole, en 1632. Avec cette tête, ce qui tombe, c'est la jeunesse d'un

siècle. Au cœur de l'événement politique cette tâche de sang condamne déjà la littérature à l'ordre. Les poètes d'oc en même temps qu'ils perdent leurs meilleurs protecteurs, dans un Languedoc où la fête se tait, où l'on n'échappe aux Jésuites que pour glisser vers la sévérité janséniste, voient arriver les années de la régularité formelle et du formalisme intellectuel. Dès lors le baroque sera survivance, jusqu'à 1660. Telle est l'évolution intérieure, entre les dates extrêmes que nous posions tout d'abord.

●

Le baroquisme français est contemporain d'une conception morale de la poésie, le libertinage (satyre ou simple liberté d'esprit) et d'une conception sociale, la bohème. Ainsi de la littérature d'oc. Bellaud est un aventurier des guerres civiles, qui connaît plusieurs fois la prison, pour des motifs que nous ignorons et qui ne sont peut-être pas avouables. Auger Gailhard, charron devenu poète, dans la mendicité perd toute moralité. Le plus libre est Sage, fils d'un tenancier de jeu de paume, au moins indifférent en matière de religion. Ce pauvre hère, qui pourtant a hanté les grands, meurt dans un coin de cabaret, après une vie sombre: la peste lui avait pris ses enfants, le mal italien avait rongé sa santé. Dans tout cela il avait trouvé la force de chanter les gotons. Comme Scarron, ce sage par antiphrase et hasard d'état-civil a ridiculisé la bergerie.

Mais le pays d'Oc possède un type particulier de société qui n'est pas tout-à-fait la bohème, ni tout-à-fait rangée. Ce sont les réunions des bons compagnons: ceux-ci s'adonnent à un épicurisme discret, étant de bonne famille et pourvus de charges. Leur libertinage se cache, s'il existe vraiment. Les « arquins » que Bellaud réunissait autour de lui à Aix, Salon ou Avignon ne sont pas des buveurs paillards. Ils chantent le boire aimable et les bergères, jamais l'ivresse et les putains. Leur grande affaire est la poésie. Ils aiment faire montre d'érudition, de savoir-faire, de savoir-lire. Ils ont du goût. De même les « pefons » (bouffons) qui entourent Godolin et dont on ne croit pas qu'ils aient jamais été inquiétés. C'est que, malgré l'existence de capitales régionales fières de leur indépendance, l'Occitanie est déjà la « Province ». La surveillance des opinions y est étroite, les partis se heurtent sans cette marge d'individualités fuyantes qui règne dans les cabarets parisiens. En province on est « installé ». Toulouse d'ailleurs devient une ville assez sinistre dès que la fête n'est plus officielle. Depuis le XIII^me^ siècle et la création de l'Université, les Dominicains y sont les maîtres. Les couvents se multiplient jusqu'à couvrir en 1636 un quart de la superficie urbaine. La foule y reste mobilisée au service de la Ligue. Et l'affreux supplice du libertin Vanini, en 1618, répond au massacre hideux du catholique modéré Etienne Duranti en

1589. « J'aperçois bien que vous avez encore de l'Espagnol dans le ventre », écrivait Henri IV aux Toulousains. Un tel tempérament ne laisse pas beaucoup de place à la hardiesse des écrivains.

Au moins cette rigueur a-t-elle l'avantage de répandre sur toute la littérature d'oc un air uniforme de distinction. Sage et Gailhard mis à part, nos poètes gardent le ton de la bonne compagnie. Et ce n'est pas le moindre charme de ce baroque méridional que de marier l'outrance de l'image à un air de respectabilité qui touche à la sévérité classique, et dont le grave Godolin reste l'exemple illustre comme lorsqu'il disserte sur la mort d'un « bouffon » de ses amis :

C'est donc fait de son corps; car la Parque ravie
Vint couper pour lui seul l'écheveau de la vie
Et lui voler l'éclat de l'aimable soleil,
Au moins plaisante-t-il avec les Immortels !

●

Cette reconnaissance d'un ton distingué est déjà un essai de définition esthétique. Mais nous n'aurons pas le ridicule de tenter de définir, à propos de nos occitans, le baroque lui-même, dans sa substance. Comme le remarquait naguère Jean Tortel le baroque n'est pas « objet de définition exacte », mais de connaissance sensible. Il résiste à l'analyse par cela même qu'il est une manière d'être en poésie, une *présence*. A la différence du classicisme, auquel il s'oppose historiquement et philosophiquement, il n'observe aucune règle. Il est illimitation. Il nous est permis cependant de suivre le poème baroque dans le déroulement, bien peu secret, de sa structure; nous pouvons discerner dans l'acte d'écrire quelques attitudes ordinairement taxées de baroquisme. Entreprise assez facile, car l'art baroque, en perpétuel déséquilibre, est fait de trajectoires.

Ces trajectoires elles-mêmes sont incluses dans le langage, langage de mots pour les écrivains, de pierres ou de couleurs pour les sculpteurs et les peintres. Peu importe que l'on reconnaisse un baroque spontané, dans la nature, dans le hasard. Il n'y a pas d'objection. La nature peut être baroque lorsqu'elle « s'emballe », en quelque sorte, dans le langage par lequel elle s'exprime à nos sens, lorsqu'elle « fait » du langage pour le plaisir: ainsi telle forme d'insecte, si visiblement superfétatoire à l'utilité biologique, tel ciel luxueux de nuages. Mais pour le plaisir de qui ? D'elle-même, la nature, certainement, si l'on peut confondre le plaisir fondamental de l'être avec la surabondance de vie, cette énergie qui pousse la nature à chercher son propre au-delà, à profiter de l'ordre atteint pour un « beau désordre ». Le plaisir que produit l'art classique anti-baroque est le bien-être. Le plaisir au baroque est un dynamisme dégorgé en élans.

De ce point de vue le toulousain Pierre Godolin [1] est un des princes de l'art baroque. Dans son œuvre que de trajectoires de langage !

En voici une, à titre d'exemple : la comparaison du corps féminin à un paysage est un déclic habituel qui peut bien aisément mettre le poème en route. Mais pour qu'il y ait une trajectoire de langage véritable, il faut ne se limiter à rien par avance et abandonner le thème à sa propre vitesse. Godolin d'emblée écarte toute limitation. Il imagine un aveugle qui vient visiter Toulouse, ayant ouï parlé de ses « beautés ». Ce sera la tâche du guide que de lui décrire, avec quelle complaisance ! un corps féminin. Le monde, identifié avec un paysage voluptueux, se reconstitue totalement sous la plume du poète. Seule une pudeur coquine évite certains tableaux : au moins y sont-ils allusivement. La minutie n'est pas ralentissement, bien au contraire, et comme le lecteur attend *tout,* qu'il a pensé à tout dès le départ, pour ne pas le décevoir il faut aller plus loin que son attente, le mettre à la place de l'aveugle pour mieux lui faire voir. Tout lecteur, devant le poème, joue le rôle de l'aveugle. Ici la trajectoire, comme il arrive souvent dans les œuvres de plein baroque, à force d'artifices, égratigne le surréel et finit dans le vertige. Vertige du langage qui chez Godolin est contemporain du vertige du désir.

Le poème, chemin faisant, prend des airs d'art poétique. Il avance au milieu de mots d'esprits et autres pointes, expressions chantournées, petits frissons à fleur de rhétorique qui sont autant d'autres trajectoires indiquées, mais réservées pour d'autres poèmes : thème des fruits, de l'abeille butineuse, de l'arc d'amour, du trésor caché, du feu et du gel, etc... Le tout s'appelle « Mascarade » et ressortit à un genre bien connu.

Ce n'est pas sans dessein que nous avons pris ce divertissement un peu lourd comme exemple. Il est le plus étranger à la satisfaction que nous demandons aujourd'hui à la poésie. Nous en sommes réduits, pour ne pas perdre la beauté d'un tel poème, à rêver autour de quelques vers, à fragmenter notre vision, alors que celle du poète parcourt une courbe majestueuse dans tout l'espace du langage. Au moins voyons-nous théoriquement, selon la distance que nous sommes forcés de prendre avec le jeu, que ce jeu va rejoindre le réel de l'amour. Alors qu'un poète, disons : immédiat, qu'il soit classique, romantique ou plus moderne encore parle d'amour selon la passion, le baroque, circulant sur un chemin de pur langage, semble fuir cette passion. Mais alors qu'il croit la fuir, il court au devant elle, et vient le moment où vérité et langage libre se rencontrent au même point (nous

(1) Nous donnons au nom de ce poète sa forme classique. L'état civil l'appela Goudeulin ; la forme populaire toulousaine fut écrite Goudouli.

le disions : dans le vertige) ou du moins se trouvent parallèles. La gratuité du baroque est ainsi liée au terme de sa course, l'humain.

Ainsi de Bellaud : dans sa prison il saisit un attirail de langage érotique, lames et flèches. Il joue à fondre sa prison par des armes de langage. Mais ce qu'il a trouvé en définitive, c'est que le prisonnier est libre, car l'amour est liberté. La trajectoire fantastique du poème nous amène à une grande et belle révélation sur l'homme.

Le poète baroque, comme un autre à la sincérité, s'abandonnera donc aux mots. Godolin en est la preuve parfaite. Rien dans sa vie qui ait odeur de passion : une bergère Liris célébrée dont on ne sait même pas si elle a existé, quelques zoïles littéraires vite pourfendus, pas d'amitié profonde mais des camaraderies. Il traverse les événements politiques sans être inquiété. Il fait son métier d'artisan de langage. Il le fait avec succès et son public le félicite.

Il y eut à Toulouse avant 1650 de belles fêtes de langage. On donnait pour une illustre occasion, mariage d'un grand, entrée d'un Prince, un ballet dont Godolin avait écrit l'argument. Il jouait lui-même le Prologue, apparaissait déguisé sur la scène et lançait aux Toulousains assemblés, réunis dans le même émerveillement, brocards et lazzi. Il les conviait, meneur de jeu, à le suivre dans sa partie. Le style est celui de la parade foraine, verve torrentueuse coupée de gestes burlesques. Cette parade, Molière l'habillera de vertu dramatique, mais Godolin se contente de l'élever à la hauteur d'un genre littéraire véritable, d'en éliminer la grossièreté. La cité alors le suit dans une trajectoire baroque. Par la communication du spectacle la cité se laisse transformer en poète. La traduction ne saurait donner la forme et le poids des mots, ici plus importants que dans un poème mesuré ; mais elle permettra de comprendre que la découverte que l'on attend du langage s'obtient par son mouvement : « Me voici donc, à moins que l'apparence ne soit fausse, autant pour l'un que pour l'autre : autant pour trouver ce que je cherche que pour briser l'écale de notre sujet et vous en montrer la noix. Ce que l'on dit, c'est que le Maître de notre Bureau d'adresse [1] conduit la gentillesse, et, si gentil lui-même, se fait suivre de son commis afin de recevoir le nom des gais lurons et braves compagnons qui doivent perfectionner le jeu.

Eux-mêmes montreront leur disposition, les cartels, leur gaillardise, et pour cela ne dirai-je que la suite des personnages. Ainsi arrivent : trois Marchands de bagues et joyaux, trois Chaperonnettes, le Charlatan, le Joueur de gobelets, l'Arlequin, le Courrier, le Médecin ambulant, les Maures, le Peintre, les Laquais, et pour la bonne bouche deux parties de Baladins

(1) « Bureau d'adresse : lieu où l'on va donner et prendre des avis pour les choses dont on a besoin », Furetière.

aussi lestes qu'il le faut pour ne craindre ni moquerie ni regards hostiles.

Ah ça, vivat ! Me voici à la fin de mes ententes, car je trouverai le seigneur des gueuletons à la fin de notre Passetemps, et l'Amour déjà s'occupe parmi tant de rares et douces beautés à gracieusement enflammer les coups d'œil, parfumer les baisers de corail, d'où étant, il vient à rouler sur les seins dressés pour, au ravissement de tous, y passer le temps avec deux billes. Plaît-il ? J'y vais donc ».

●

Le poète baroque remplace pourtant quelquefois le poème-trajectoire par une sorte de délire logique. Ainsi quand Pierre Paul renouvelle les subtilités héritées du Moyen Age par les Italiens. Les bembistes ont réappris aux Occitans leur propre terminologie. Mais ce que recherchaient les troubadours (les plus grands d'ailleurs évitent de classer ainsi les sentiments sous des étiquettes), c'était un formulaire hiératique. L'érotique troubadouresque est fixée comme un culte. L'époque baroque, elle, par la formule poursuit l'étrangeté. Pierre Paul finit par prendre dans les filets de sa rhétorique sèche l'image hallucinée de la roue d'Ixion.

Voici l'image. Elle est le triomphe du baroque, et spécialement du baroque occitan. Car si Bellaud, Larade et Godolin utilisent les images du fonds commun de leur siècle, ils leur prêtent souvent une présence qui étonne, et détonne. La nuit de Danaè, de Larade, brille d'un or érotique véritable, et lorsque Bellaud parle du mois « ensafrané » il ne fait pas comme Ronsard ou les Italiens qui traduisent un quelconque *croceus*. L'émotion est là, sous le vers, qui nous suggère d'imaginer les rousseurs de l'air, le chant *roux* des cigales :

Au mes ensafranat un tropèu de cigalas.

Nos poètes sont aussi de grands inventeurs d'images. Godolin, lorsqu'il écrit en prose, serait-ce un texte de critique littéraire, est incapable de résister à leur flux qui va noyer le sens de sa phrase. Il lui faut voir, faire voir. Rien de plus étranger à la transparence des mots au sens, de la phrase à l'idée, rien de plus ennemi de la rigueur d'un Malherbe ou d'un Boileau, que ce style ruisselant de dorures verbales, de broderies de visions : « Petit bouquet de fleurettes communes, qui oses espérer un regard sur le grand et bariolé parterre du Languedôc, de tous tes efforts je te vois payé en monnaie de moqueries, si tu ne te sauves cette fois ». Ainsi parle-t-il de son livre, et il ajoute : « Chacun, au miroir de son âme trouve son action belle ; chacun, au but de l'honneur tire avec quelque qualité, celle de sa couleur (son atout) ».

Aussi inventent-ils, ces créateurs, sans y penser, le poème qui cueille des images. Ils avancent de strophe en strophe non selon le sens, mais suivant une image nouvelle qui surgit

à leur conscience, éclate en un ou deux vers, retombe pour laisser la place à une autre. Le modèle de tels poèmes est à chercher dans les *Stances sur la mort de Henri IV,* du même Godolin. Le lecteur a l'impression d'un champ à faucher ; champ d'images: les strophes sont des coups de faux qui les abattent. Voici un peu de l'andain: le nom de Henri qu'un couteau biffe d'une croix sur le Livre de Nature; un cœur enserré d'une haie de douleur; une fleur qui se flétrit; les Rois sont des rubis couchés en rose d'or; la Paix ente son olivier sur le Laurier de Bellone; la Fortune est clouée sur le sceptre de la France, etc..., etc... La fin, un coup d'œil sur l'Univers et le Destin traduits en images :

Le monde est une mer où, comme sous des voiles
L'homme sent chaque jour quelque vent d'affliction,
Mais notre Roi, paré de toute perfection,
Heureux hôte du Ciel, foule aux pieds les étoiles.

Ainsi dans le baroque, quand la logique ne s'exaspère pas, l'incohérence semble régner. D'une façon ou de l'autre l'ordre paraît nié.

Opposons les méditations sur la mort de Malherbe, la poésie religieuse de Bertaut ou du Perron eux-mêmes à *l'Ode* grandiose du Toulousain. D'un côté un effort vers l'ordre, ou la réussite de l'ordre. D'un autre la violence réaliste des prédicateurs jointe à la préciosité, la nudité du dogme affrontée aux hantises de la peur. Mais est-ce mauvais goût véritablement ? Est-ce même incohérence ? Une vue rapide à travers les verres peut-être déformants du classicisme français risque de nous faire prendre pour une maladresse ce qui est une recherche lucide. En fait la poésie baroque occitane ne méconnaît pas les tendances vers l'ordre qui vont triompher à Paris. Un certain assagissement atteint Godolin dans ses derniers recueils. Et Cortète de Prades, notre dramaturge en chambre, écrit une pastorale parfaite, la *Miramonde,* dans le temps même où Paris applaudit la régularité du spectacle. Mais c'est surtout selon ses propres tendances affirmées que cette poésie cherchait à se codifier. On voit Cortète bâtir des vers à la française, couler son parler agenais dans le moule parisien, jusqu'à en être irritant, jusqu'à écrire patois. Mais il garde la liberté d'invention des âges précédents au niveau des âmes: le culte de l'anormal, de l'étrange. Cela donne le monologue de Philippe dans le *Ramounet,* absolument racinien de facture et de tenue lyrique vingt ans avant Racine. Mais Philippe - Hippolyte féminin qui découvre la blessure qu'amour fait à son être - est amoureuse d'une fille qui s'est déguisée en garçon ! Sa froideur, si elle cesse, pour son trouble, n'était pas que de la pudeur. Au niveau de la trouvaille dramatique parfois: Robert et Miramonde, sous les yeux des spectateurs, mais sans se voir eux-mêmes, se retrouvent à l'intérieur d'un chant de berger dont ils échangent les paroles.

On entrevoit un paradoxe d'équilibre, à certains signes. La poésie d'oc se dirigeait vers lui. Elle tendait à régulariser le baroque, normalisant ses procédés, les canalisant dans une forme de plus en plus sûre, éteignant ou intériorisant les feux trop vifs. Cette évolution fut compromise vers 1630, puis stoppée à partir de l'avènement parisien de 1660. Un classicisme du baroque ? Pourquoi non ? La France en gagnant tant de chefs-d'œuvre à Paris a perdu cette chance au Sud.

Qu'aurait été cette poésie occitane, si elle s'était développée normalement ? Il serait hasardeux de s'essayer à le dire. Il est en tout cas une caractéristique du poète baroque qu'il ne saurait perdre, sauf à renier son inspiration la plus constante : l'instabilité du ton. Un sonnet commence par un tableau romantique et sombre à souhait, digne de Saint-Amant :

Ièr, tant que le Caüs, le Chòt e la Cavèca
Tractavan à l'escur de lors menuts afars...

Il continue en mêlant la bergerie réaliste à l'amour conventionnel, et se termine sur une pointe grivoise. Cette instabilité-là, on a trop tendance à l'appeler incohérence. Elle serait bien plutôt une originalité esthétique, un jugement sur le poème : celui-ci tourne en présentant du sentiment qui l'anime des facettes successives. La rapidité du mouvement répercute les éclairs l'un sur l'autre et le plaisir est grand d'agiter le bijou. Car la poésie baroque aime les bijoux, comme elle aime les chevelures, ces autres mondes de lumière et de nuit, jusqu'à se symboliser en eux, jusqu'à rayonner comme eux d'un luxe qui est la liberté de l'esprit.

●

Présenter la poésie occitane des années 1590-1660 par quelques poèmes, c'était une gageure. Mais tous les auteurs d'anthologies affrontent les gageures. Il faut en passer par là. Un parti pris était donc nécessaire, pour nous limiter. On a taillé dans une production très abondante, rejetant tout ce qui ne correspondait pas à notre projet initial : montrer une certaine ligne d'évolution dans l'essentiel de la poésie baroque, c'est-à-dire le lyrisme amoureux. On a sacrifié les clairons d'Ader et l'orchestre comique des burlesques. C'était bien dommage : le burlesque commence en Occitanie, quand Jean de Valès, la même année que Scarron, en 1648, travestit l'Enéide. Qui du Montalbanais ou du Parisien a la priorité ? Problème assez excitant pour faire regretter que l'histoire littéraire française fasse si peu attention à la littérature d'oc.

On a donc limité la présentation de quelques « repères », choisis pour que le lecteur qui a fréquenté les divers baroques européens se connût en pays familier. Choisis aussi pour donner une figure synthétique de l'originalité occitane dans ce cadre, originalité faite le plus souvent d'habile liberté, d'invention aisée ou d'une touche folklorique qui nous rappelle que les cités méridionales sont des milieux à demi-ruraux.

Après quoi, il a fallu traduire. Ce n'était pas le plus commode. La langue d'oc est aussi proche du français que l'italien. Elle s'en rapproche tout spécialement sous la plume de nos poètes du XVI^me^ ou du XVII^me^ qui, de formation scolaire française, abusent du gallicisme de vocabulaire et parfois de syntaxe. Cette proximité est un danger. On croit que la strophe va passer sans transformation sur la page du français : mais une rime résiste, une expression, dont le raccourci savoureux demeure intraduisible mot-à-mot, s'interpose. On ne peut tout-de-même traduire en prose : ce serait sacrifier un élément essentiel de la poésie, le rythme, de façon bien maladroite, car assez souvent le rythme se projette de lui-même dans la langue sœur. On a donc usé de ruses : si l'on n'arrivait pas naturellement à la rime, on s'est efforcé de trouver l'assonance, on a cherché quelques images comparables aux occitanes dans le fonds d'oïl. On a voulu surtout conserver au poème sa trajectoire, son lot d'imagination, son astuce.

Les poèmes occitans sont transcrits dans l'orthographe classique moderne, celle des nouvelles générations d'écrivains, qui retrouve l'essentiel de la tradition médiévale. Il nous a semblé que faire autrement, restituer le désordre graphique invraisemblable des siècles intermédiaires, c'était travailler pour les philologues et priver nos textes de leur modernité, de leur juste présence à notre cœur.

Cette présence et ce cœur excuseront, j'espère, toutes les imperfections d'un travail dont le seul mérite est d'être le premier de ce style sur ce sujet. Venu à nos poètes pour leur langue, en spécialiste, mais les ayant découverts poètes, nous souhaitons qu'on les reconnaisse comme poètes et qu'on ne les oublie plus dans un catalogue de l'art européen pré-classique ou de la littérature française, nous réservant la satisfaction qui était celle de Pey de Garros :

Per l'onor deu païs sostenguer
E per sa dignitat mantenguer.

ROBERT LAFONT.

---

(1) Bibliographie très sommaire :

J.-B. Noulet. - *Essai sur l'Histoire Littéraire du Midi de la France,* 1859.

I. Girard. - *Anthologie des Poètes Gascons,* 1942.

A. Jeanroy. - *Histoire Sommaire de la Poésie Occitane,* 1945.

Ch. Camproux. — *Histoire de la Littérature Occitane,* 1953.

Guillaume Ader. - *Poésies,* 1904.

Goudouli. - *Choix de Pièces, par J. Salvat,* 1950.

Œuvres de A. Brun. - Cf. note p. 14.

M. Carrière. - *Pages choisies des Ecrivains Languedociens du* XVII^me^, 1946.

En préparation : R. Lafont. - *La Renaissance Toulousaine de 1610.*

REPÈRES

BELAUD DE LA BELAUDIERA

Que non son las parets d'aicí totas de ciera,
De burre o bèn de sau, gaire non ç'estariáu;
Car tant de mos dos uelhs de plors ieu getariáu,
Que la sau si fondriá dedins tala ribiera.

E puèis de mos sospirs la ferotja tubiera,
Pèr lo fuòc que Margòt tisona dedins ieu,
Lo burre vitament e la ciera fondriáu
En rendènt la preson plata coma nòstra iera.

Pèr passar lo desbòrd que mos uelhs aurián fach,
Dau postam de mon liech qu'a presènt ai desfach
Embé fòrça clavèus fariáu una barqueta.

Puèis las flèchas qu'amor dins mon còr a laissat
Pèr remas servirián d'un e d'autre costat
Pèr au pòrt de salut sauvar ma personeta.

(Obras e Rimas).

BELLAUD DE LA BELLAUDIERE

LES ARMES DU PRISONNIER

De cire fussent-ils, pour que je m'en libère,
De beurre ou bien de sel, les murs de ma prison ;
De mes yeux jailliraient les larmes à foison
Et le sel se fondrait en si large rivière.

Alors de mes soupirs la fumée plus amère
Par le feu dont Margot allume le tison
Amollirait la cire... Et le beurre se fond,
Rendant cette prison plate comme notre aire.

Pour passer cette crue que de mes yeux je fis,
Voici qu'en un instant les planches de mon lit
Au prix de force clous deviendraient une barque.

Les deux flèches qu'Amour oublia sur mon sein
De rames serviraient pour l'une et l'autre main,
Me conduisant ainsi au port de sauvegarde.

Ecrit en 1573. Publié en 1595.

Bòn an, bòn mes, bòn jorn, ma doça Colombeta
Bòna ora, bòn matin, bòn tèmps vos done Dieu ;
Quand vos non faretz rèn, au mens pensatz a ieu
Que pèr tròp vos amar bensai perdrai l'armeta.

E ! que si vos teniáu dedins un bòsc soleta,
Autre mau, pèr ma fe, bèla, non vos fariáu
Sinon qu'a plenas mans de flors ieu culhiriáu
Las getant a l'entorn de vòstra personeta.

E puèis en vos baisant vos diriáu : « Janeton,
Coma lard en sartan si fond mon coraçon,
Laissèm passar aicí la calor titaniera. »

Veiretz que los aucèus que sabon mon torment
En cantant vos diràn : Sus, filha, prestament,
De gràcia, contentatz Lois de la Belaudiera.

(Los Passa temps).

SALUT D'AMOUR

Bon an, bon mois, bon jour, ma douce Colombette,
Bonne heure, bon matin, bon temps vous donne Dieu [1]
Quand vous ne ferez rien, à moi pensez un peu,
Qui par trop vous aimer perdrai l'âme peut-être.

Ah ! si je vous tenais au cœur d'un bois, seulette,
Autre mal ne ferais, ma belle, croyez-le,
Que de cueillir de fleurs tout ce qu'une main peut
Afin qu'autour de vous, mignonne, elle les jette.

Et puis sous mes baisers vous ayant : « Jeanneton,
Comme lard dans la poêle, ainsi mon cœur se fond,
Ferais-je, de Titan passons ici la fièvre. »

Alors tous les oiseaux qui savent mon tourment
En chantant vous diraient : « Sus, fille, promptement,
De grâce, contentez Louis de la Bellaudière. »

Ecrit avant 1588.

(1) On reconnaît là un sonnet célèbre de Ronsard, que Bellaud imite étroitement en ce début.

PEIRE PAU

PER LA BELA CLARA

Quand mos uelhs dins tos uelhs amiran
Clara, de Marselha ornament,
Mos uelhs en remirant t'admiran,
Esbleujats d'un estonament.

L'estonament l'onor atira,
L'onor l'amor que si fòrt tèn,
De l'amor lo desir se tira,
Dau desir lo servici vèn.

Lo servici fai qu'ieu espèri,
De l'esperança l'esfrai sòrt,
L'esfrai fa qu'ieu me desespèri,
Dau desesperar vèn la mòrt.

Mi vesènt mòrt e boca freja
Ieu revivi pèr remirar
Tos uelhs d'onte sòrte l'enveja
Que mi costrenhe a t'adorar.

Ansin aquela estranja ròda
Naisse e mòre en ma passion,
Que sèns repaus vira a la mòda
D'aquela dau paure Ixion.

PIERRE PAUL

DECOUVERTES DE LA RHETORIQUE

Quand mes yeux dans tes yeux se mirent,
Claire, de Marseille ornement,
Mes yeux en se mirant t'admirent,
Eblouis d'un étonnement.

L'étonnement l'honneur attire,
L'honneur l'amour qui si fort tient,
De l'amour le désir dérive,
Du désir le service vient.

Le service fait que j'espère,
De l'espérance sort l'effroi,
Par effroi je me désespère
Et vient la mort du désespoir.

Me voyant mort, bouche sans vie,
Je ressuscite pour mirer
Mes yeux aux tiens, d'où naît l'envie
Qui me contraint à t'adorer.

Ainsi va la roue éternelle
qui naît et meurt en ma passion
Sans repos virant comme celle
Où tournait le pauvre Ixion.

Vers 1615.

Bertrand LARADA

Amor, amor, bota fin a ma guèrra,
E tòrna'm dar un còp de trèit mès hòrt :
Amor, amor, perqué no'm das la mòrt,
Perqué'm hès-tu ací vive' en la tèrra ?

A las ! au mens ta balèsta des-hèrra
D'un trèit mortau que'm gete sube'u pòrt
Deu navatèr, d'ón jamès òm non sòrt,
Despuish qu'òm a passada aquera sèrra.

La mòrt sus tu n'a nat comendament :
L'amor, la mòrt, tostemps son en torment :
La mòrt ben ditz que guardar pòt de víver,

L'amor respón que n'ac entén atau,
Ditz que la mòrt a eth non pòt hèr mau
Que si l'aucic eth pòt tornar revíver.

Bertrand LARADE

L'AMOUR LA MORT...

Amour, amour, mets donc fin à ma guerre ;
Et de ton trait me redonne plus fort.
Amour, que ne me donnes-tu la mort ?
Pourquoi me laisser vivre sur la terre ?

Laisse partir, hélas ! de l'arbalète
Un trait mortel et qui me jette au port
Du grand Nocher, d'où jamais ne ressort
Tel qui un jour a passé cette crête.

La mort sur toi n'a nul commandement.
L'amour, la mort luttent à tout moment.
Elle dit bien qu'elle garde de vivre,

L'amour répond qu'autrement il l'entend
Car si la mort peut lui nuire un instant,
Elle le tue, et c'est pour qu'il revive.

Si jo podè, volerí ricaments
En gotas d'aur au lèit de Margalida
Càser la muèit, au punt qu'èi adromida,
Per non gausar descobrir mos torments.

Mon Dieu, lavetz, que de contentaments
Harèn bèths còps ma gran pena adocida,
E la dolor de mi hòrabandida
Se trobarè, e toti'ls languiments !

Jo volerí qu'aquera nuèit durèsse
Un an o dus, ses que mos esclarèsse
Lo bèth sorelh jamès ni pòc ni pro :

Son que tostemps demorèsse escurosa,
Tant qu'au lèitet dab la mia amorosa
Jo caçarí lonh lonh tota dolor.

(La Margalida Gascona).

LA NUIT DE DANAE

Parfois je rêve à pleuvoir richement
En gouttes d'or au lit de Marguerite,
Sur le moment que le sommeil l'a prise,
Moi qui ne sais découvrir mon tourment.

Mon Dieu, alors, que de contentements
Auraient soudain ma grand peine adoucie,
Et ma douleur trouverais-je bannie,
Chassés de moi tous les abattements.

Ah ! je voudrais que dure une nuit telle
Un an ou deux, et que n'y étincelle
Ni peu ni prou, jamais l'astre vainqueur.

Mais que toujours elle restât ombreuse,
Tant qu'en ce lit avec mon amoureuse
Je resterais à chasser la douleur.

1604.

PÈIRE GODOLIN

CANÇON SUS UN AIRE NOVEL

Despuèi que dins ma paura pèl
Liris rebondèc un còp d'uèlh,
Le mieu, de tròp plorar negat,
La sièc totjorn a pam de gat.

Sus son visatge d'angelet
La beutat fèc un castelet,
Amor s'i mudèc autanlèu
Damb son arquet e son flambèu.

Son uèlh, en clartat abondós,
Tua le lum dels Tres Bordons;
E davant son pel estendut
Le Solelh me sembla tondut.

Sa votz, plena d'encantament,
Me pipa de contentament;
E son sen, pèr èstre tròp bèl,
Me fa venir l'esprit garrèl.

Ieu flambi près de sa beutat,
E trambli jos sa cruautat :
Atal le Fòc, atal le Tòr
Vivon a migèr dins mon còr.

(Ramelet Mondiń - I).

Pierre GODOLIN

BLASON

Depuis que dans ma pauvre peau
J'ai mis son regard au fourreau,
Le mien dans les pleurs se noya
Et suit Liris à pas de chat.

Sur son visage d'Angelot
Amour se vint loger bientôt
Avec son arc et son flambeau,
Car la beauté y fit château.

Son œil, abondant en rayons,
Fait pâlir les constellations ;
Devant ses cheveux épandus
Le soleil me semble tondu.

Sa voix, pleine d'enchantements,
Me pipe de contentements,
Et son sein, trop bel à mes yeux,
Me fait avoir l'esprit boiteux.

Je flambe auprès de sa beauté,
Je tremble sous sa cruauté,
Ainsi le Gel, ainsi le Flamme
Par moitiés occupent mon âme.

1617.

LETRA DE L'EXTRAVAGANT AL CURIOS

Ara qu'èm en temps de novèlas,
Ieu que ne sabi de pro bèlas,
Las vau mandar de tot costat,
Justament coma m'a contat
Un Monard, montat per miracle,
Sus un alezan de Basacle.
Se ditz qu'un chòt es arribat
Sus un molin de vent travat,
Per anar comprar doas olivas
Al pòrt de mar de Fonsasgrivas,
Ont les Mòros de l'autre jorn
Se van lavar per far l'amor.
Al païs de Pampaligòssa
Qui non pòt carrejar trigòssa;
Les capons al lòc d'orresièr,
N'an que de robins au gresièr
Las esmeraudas e las pèrlas
I naisson coma de codèrlas;
Pels camps se tròba l'òr molut,
Mas tots i crèban de salut.

. . . . . .

Per una novèla plus fresca,
A l'Ers pèscan amb una desca;
Ièr mèmas prenguèron per uèi
Un balenat d'un quart e mièi,
Que s'èra batut a de malas,
Tot solet, contra de cigalas,
Dont le pauret, d'un aurelhal,
Aviá perdut la dent ulhal;
Mas, tanben, d'una mordassada,
El n'aviá l'una desossada,
L'autra se cruissic un genolh
Contra una fuèlha de fenolh.

. . . . . .

NONSENSE RHYMES

Voici donc le temps des nouvelles.
Moi qui en sais, et des plus belles,
Je les lance de tout côté,
Sans mentir, comme m'a conté
Un singe arrivant par miracle
Sur un alezan de Bazacle [1].
On dit que vient un chat-huant
Porté par un moulin-à-vent,
Et qu'il achète deux olives
Au port de mer de Fonsesgrives [2],
Où les Maures de l'autre jour
Se vont laver s'ils font l'amour.
Au pays de ma Mère l'Oye
Tire, tire qui ne charroie ;
Au lieu d'ordure les chapons
Portent des rubis au croupion ;
Emeraudes et perles naissent
Sur la terre comme des vesces ;
Les champs y brillent d'or moulu,
De santé un homme y mourut.
....

Voulez-vous nouvelle plus fraîche ?
Dans l'Ers [3] à la corbeille on pêche.
L'on y prit hier pour aujourd'hui
Un baleineau des plus petits
Qui s'était battu, le brutal,
Tout seulet contre deux cigales ;
Le pauvre prit un coup vilain
Qui lui fit choir la dent soudain.
Mais aussi d'une grand goulée
Il avait l'une désossée.
L'autre se froissa le genou
Contre une feuille de fenouil.
....

(1) Un âne bâté : Bazacle était le plus grand moulin de Toulouse.
(2) Ruisseau près de la ville.
(3) Autre ruisseau.

A París, o endacòm mai,
Uèi comença lo mes de Mai.
A Lion, l'aiga de la Sòna
Banha coma la de Garòna,
A Bordèus, Mèstre Tarlimbaud
Quand a fait al forn a pan caud;
È per Tolosa, la gentila,
Le barri n'es pas dins la vila.
Garatz-ací çò de melhor
Qu'es al paquet del postilhon;
Pro petit, mas que poirà crèisser
E se degun le vòl conèisser
Per saber de traits plus novèls :
El a le nas entre dos uèlhs,
E, per aver melhora mina,
Porta le copet sus l'esquina.

(Ramelet Mondin - III).

A Paris, où que vous soyez,
C'est aujourd'hui le mois de Mai.
A Lyon les eaux de la Saône
Mouillent autant que la Garonne,
A Bordeaux Maître Tarlimbaud
Quand il fait cuire a son pain chaud ;
Et par Toulouse, la gentille,
Le faubourg n'est pas dans la Ville.
Voici le dessus du panier
Que vous apportait le courrier :
C'est petit, mais ça pourra croître.
Et si quelqu'un le veut connoître
Et savoir des traits plus fameux :
Il a le nez entre deux yeux,
Et porte de si bonne mine
Plus haut la nuque que l'échine.

(1637).

A LA MORT

En vesent còs un camarada
Damb qui sovent avem rigut,
Tot l'esprit se m'es esmaugut
E ma gaietat retirada;
Mès qui non se trebola pas
Sus la pensada d'aquel pas
Que n'a plus de retorn al monde,
Quand l'òme dins l'atge plus fòrt
N'a pas d'amic qui le segonde
Al duèl d'el e de la mòrt.

Non sabi bonament ont èri.
Quand le companhon trespassat
Forèc fredament delaissat
Dins un confin de cementèri.
Non forègui pas a l'ostal
Que le còr me dissèc atal :
Consí las Gents ne van d'augida :
Consí tots leguenam al clòt,
Ont, sus un còs veuse de vida,
Les vèrms fan al tira qui pòt :

Filhs ingrats de nòstra misèra,
Per vos nos engraissam la carn,
E compram lo bocin plus car
An de vos far melhora chèra.
De ren, paurets, non vos servís
La dura pèira que cubrís
Las pelagostas e los òsses;
L'eritièr coitat nos i vòl,
E per envelopar les còsses
Nos planhirà pas un lençòl.

DEVANT LA MORT

Devant le corps de cet ami,
Avec qui bien souvent j'ai ri,
Tout mon esprit se sent troublé
Et s'en va la joyeuseté ;
Mais qui donc ne se trouble pas
Sur le penser de ce seul pas
Qui n'a pas de retour au monde,
Quand l'homme en son âge plus fort
N'a pas d'ami qui le seconde
Dans son duel avec la mort ?

Je ne sais où j'étais naguère,
Quand mon compagnon trépassé
Se trouva fraîchement laissé
Dans un recoin de cimetière.
Je ne fus pas plutôt chez moi
Que de mon cœur j'ouis la voix :
Comme les hommes s'en vont vite :
Comme tous nous glissons au creux,
Où sur un corps que la vie quitte,
Tirent les vers à qui mieux mieux.

Fils ingrats de notre misère,
Pour vous nous paissons notre chair,
Et cherchons le morceau plus cher
Pour vous offrir meilleure chère.
Et plus rien, pauvrets, ne nous vaut
Cette pierre sous qui la peau,
Les os et les nerfs se démembrent ;
L'héritier nous y veut déjà,
Et pour envelopper nos membres,
Il ne nous plaindra pas son drap.

Véser que l'òm torna polvèra
Quand le Solelh nos a quitats,
E n'espiar que vanitats
Aquò's aver les uèlhs de cera;
Saber que lo plus riche mòr
E s'estacar d'amor a l'òr,
Aquò's aver le còr de fusta :
De fusta siá; mas quand la mòrt
De sos pès dreturièrs i tusta,
L'arma li dubrís e ne sòrt.

Se fugètz uèi, çò ditz l'Auriva,
Ja vos arraparè doman;
Balestièra de cada man,
Flagèl de la persona viva,
De tot sèxe fau mos bonhons,
Turqui sus vailets e senhors;
Esprit, coratge, bona mina
Son a mon braç indiferents,
E les uelhs d'aquela Mondina
Mòrts, non faràn plus les morents.

Per mi que me plasi d'escriure,
Faça ma pluma mal o ben,
E qui me legirà tanben,
Un còp acabarem de viure.
Le primièr dels òmes moric;
La primièra femna poiric,
E l'un damb l'autre redevable
Al pecat, que les fèc tombar,
Dos, fèguen un deute solvable
A jamai plus non manlevar.

. . . . . .

O ! còs amic, tu dòrmes ara,
E ben, ja te revelharàs,
E tu, l'esprit, ja gariràs
Se lajós te purgas encara;
S'en paradís ès estatjant,
Nos pregam Dieu que t'i vejam
Luènh de malautiás e de guèrra;
Per aquò demandi perdon
A qui fèc le Cèl e la Tèrra,
Ieu, miserable pecador.

(Ramelet Mondin - Floreta Novèla).

Savoir qu'on redevient poussière
Quand le Soleil nous a quittés,
Et n'espérer que vanités
C'est avoir la cire aux paupières ;
Savoir du plus riche le sort
Et s'attacher d'amour à l'or,
C'est bien avoir le cœur de chêne.
De chêne soit ! Mais que la mort
Frapper de son pied droit y vienne,
L'âme lui ouvre et elle sort.

Si vous fuyez, dit la Cruelle,
Je vous attraperai demain ;
Archère suis de chaque main,
Fléau de personne mortelle.
Des deux sexes mon bras vainqueur
Frappe sur valet et seigneur ;
Esprit, courage, bonne mine
Sont à mon bras indifférents,
Et les yeux de cette Mondine (1),
Morts, ne feront plus les mourants.

Moi qui tant me plais à écrire,
Fasse ma plume gloire ou rien,
Celui qui me lit aussi bien,
Tous il faudra cesser de vivre.
Le premier des hommes périt,
La première femme pourrit,
L'un avec l'autre redevables
Du péché, qui les fit tomber,
Conclurent dette redoutable,
A ne jamais plus emprunter !
....

Cadavre, ami qui dors encore,
Allons ! tu te réveilleras,
Et toi, l'âme, tu guériras,
Qui pris médecine en ce corps.
Si demeures en Paradis,
Nous prions Dieu d'y être admis
Avec toi, loin de nos misères.
En foi de quoi je me sermonne :
Que celui qui fit Ciel et Terre,
Malheureux pécheur, me pardonne !

1657.

(1) Toulousaine (de la ville des Raymond).

DU PRE

Qui voù saber qu'es aquò que d'aimar
Venga entà mi hèr son aprendissatge :
Jo li dirè qu'aquò n'es qu'ua mar
Calma tantòst, tantòst plea d'auratge.

Aquò's un mau qu'òm non gausa blasmar,
Ni se faschar que'ns apòrte damnatge ;
Aquò's quaucòm qu'òm non pòt esprimar
Que salh deus uelhs de quauque bèth visatge.

Si tu'n vòs donc èste plan avertit,
(Lo bon Abat es qui Monge a patit)
L'amor no's pòt pintrar per poësias,

O, per lo mens, de las colors qu'i cau ;
Mès, per conéishe' o son ben o son mau,
Cau qu'amorós coma jo som, tu sias.

Feuilles Sibyllines.

DU PRE

MISERE DE LA POESIE

Qui veut savoir ce que c'est que d'aimer
Vienne vers moi en faire apprentissage.
Je lui dirais que ce n'est qu'une mer
Calme tantôt, tantôt pleine d'orage.

Ce mal qui donc oserait le blâmer,
Ni se fâcher qu'il apporte dommage ?
La chose en soi ne se peut exprimer
Qui sourd des yeux de quelque beau visage.

Mais si tu veux en être bien instruit
(Est bon Abbé tel que Moine a pâti)
L'amour ne peut se peindre en des poèmes,

Ou, pour le moins, des couleurs qu'il convient ;
Car, pour connaître ou son mal ou son bien,
Amoureux comme moi il faut que tu deviennes.

1620.

CORTETA DE PRADAS

...Tu l'aimas donc ! Es possible d'o creire !
A fòrça que te plai, tu lo vòls totjorn veire.
Arser, sus sa venguda, e despuèi qu'es vengut,
Tu l'as vist un, dus còps e l'as entretengut
Un long temps. E pertant tu vòls, selon ta quinta,
L'aver coma una borsa estacat a ta cinta.
Sa presença t'agrada e, quand fai lo saget,
Tu l'éspias coma un ange o coma un imaget.
Paura Filipa, ai las ! auriás-tu la pensada
De comparar ta honta a ta vita passada ?
Aras qu'un mistoflet vengut jo non sè d'o,
Te perça d'un regard coma d'un perçador ;
Aras que son bèl uèlh te dona mila alarmas
E, ses parar lo còp, tu li rendes las armas ;
Aras qu'un aulheret, deguisat en angèl,
Te brutla, te gresilha a tu qu'èras de gèl,
Miserabla Filipa, auriás-tu lo coratge
De regardar ton pair ni lo monde al visatge ?
Pòdes-tu ses vergonja oblidar ton umor ?
Non siás pas tan fripona : estuja ton amor.
L'estujar, paura filha, aras que tot m'escapa
E que, fòra de jo, l'impaciença m'arrapa !
Impossible ! Impossible ! Un fòc tant alucat
Non pòt pont que sus l'ora el non siá remercat.
Tot lo monde se'n crenh ; tot lo monde i pren garda ;
Dont jo baissi los uèlhs se degun me regarda.
....

A ! ratja de l'amor, torment desesperat
A qui tot autre mal n'a rès de comparat,
Que ta fòrça es cruèla a quiconqua l'assaja !
Tirar de son diuvut un filha tan saja !
La forçar de far mai que n'a pas resolut
E dins sa propra pèrda i mètre son salut !

(La Miramonda).

CORTETE DE PRADES

LE JEU DU DESIR ET DE L'HONNEUR

La jeune bergère Philippe s'était promise à la chasteté et ne songeait qu'à vivre avec ses compagnes, dans la nature. Voici qu'elle aime : elle ne sait pas que ce jeune homme (le spectateur le sait), dont la vue l'a frappée au cœur, est une jeune fille déguisée en garçon, qui poursuit sa propre aventure d'amour.

... Tu l'aimes donc ! O ciel ! Qui pourrait croire
Que tu veuilles sans cesse et l'ouir et le voir ?
Dès qu'il parut hier, depuis qu'il est venu,
Tu le vis, le revis. Tu l'as entretenu
Longuement. Et pourtant le désir te harcèle
De l'avoir à ta taille ainsi qu'une escarcelle
Toujours lié. S'il vient, sa réserve te plait
Comme celle d'un ange, ou d'un dieu le portrait.
Pauvre Philippe, hélas ! aurais-tu la pensée
De comparer ta honte à ta gloire passée ?
Il vint je ne sais d'où, mais voilà que bientôt
Il te perça de l'œil comme d'un javelot.
Maintenant que cet œil te donne mille alarmes
Que, sans parer le coup, tu lui rendis les armes,
Maintenant qu'un berger, en ange déguisé,
Toi qui n'étais que gel, te tient le cœur brûlé,
Misérable Philippe, aurais-tu le courage
De regarder ton père et le monde au visage ?
Pourrais-tu sans rougir oublier ton humeur ?
Ne sois pas si friponne : enfouis ton ardeur.
L'enfouir, pauvre fille, alors qu'elle me brise !
Je ne m'appartiens plus, l'impatience m'a prise.
Impossible ! Impossible ! Un si ardent brasier,
Se peut-il qu'il ne soit sur l'instant remarqué ?
Tout le monde en a peur. Tout le monde y prend garde.
Et je baisse les yeux si quelqu'un me regarde.
....

O rage de l'amour, tourment désespéré
Auquel nul autre mal ne se peut comparer,
Que ta force est cruelle à quiconque la tente !
Tu tires du devoir une fille prudente,
Obtiens d'elle autrement qu'elle n'a résolu,
Et dans sa perte enfin lui montres son salut !

Entre 1640 et 1667.

MARTHE ROBERT

PRÉSENTATION DE ROBERT WALSER

On a pu dire de Kafka qu'il n'eût peut-être pas été tout à fait ce qu'il est si Robert Walser ne l'eût précédé. Mais sans Kafka, sans l'attention extrême que l'on a portée aux moindres lignes de ses Lettres et de son Journal, sans l'autorité que lui confère la rigueur habituelle de ses jugements littéraires, il manquerait à Walser bon nombre des lecteurs qu'il a aujourd'hui et qui, justement, sont le mieux préparés à le comprendre. Bien que dans la dernière partie de sa vie, Walser ne perçût plus que de très loin les bruits de la littérature, il n'a pas pu ignorer tout à fait cette situation paradoxale, qui faisait de lui en même temps qu'un devancier de Kafka une espèce de débiteur. Qu'il en a ressenti quelque amertume, on peut le supposer. On remarque en tout cas que, chaque fois que son ami et éditeur, Carl Seelig, lui rappelle l'admiration de Kafka et la façon dont elle influençait les milieux cultivés de Prague, Walser garde obstinément le silence [1].

Les deux écrivains ne se sont pas connus, et bien qu'ils soient contemporains - Walser, né en 1878, a cinq ans de plus que Kafka, - il n'y a pas le moindre synchronisme dans ce que l'on n'ose appeler leur carrière. En effet, Walser cesse sa production romanesque, sinon toute activité littéraire, vers 1909, c'est-à-dire quand Kafka ébauche à peine ses premières nouvelles, et son œuvre prématurément interrompue est presque tombée dans l'oubli au moment où les romans posthumes de Kafka sont enfin publiés après un long délai. Ces contre-temps, qui ont des conséquences différentes dans les deux cas, expliquent un curieux changement de perspective : aux alentours de 1910, Kafka, n'ayant encore rien publié, pouvait fort bien

(1) Cf. Wanderungen mit Robert Walser Car Seelig Tschudy Verlag Zurich.

passer aux yeux de son entourage, non pas certes pour un élève de Walser, mais pour une sorte de frère de ses singuliers personnages, [2] alors qu'aujourd'hui, c'est Walser qui ferait figure de disciple aux yeux d'un lecteur non averti. Une fois la chronologie rétablie, il demeure que si l'on ne peut parler ici d'influence, mais plutôt de rencontre ou de sympathie, Walser est le seul écrivain contemporain qui ait incontestablement marqué la prose de Kafka. On s'en convaincra en lisant les pages suivantes, extraites de « L'Institut Benjamenta », le troisième et dernier roman de Walser: les correpondances sont si frappantes dans certaines tournures, le rythme de la phrase, le choix du point de vue d'où les choses sont décrites, par exemple, que le spécialiste lui-même pourrait s'y tromper un instant.

Pas plus d'un instant, il est vrai, car ces ressemblances ne font que souligner à la longue les différences de situations qui séparent profondément les deux œuvres. Né en Suisse, d'une vieille famille originaire du canton de Berne et, quoique modeste, honorablement connue depuis des siècles, Walser n'est pas un exilé, au sens terrible que Kafka a donné à ce mot; il a une patrie, des ancêtres, une langue maternelle, une vraie terre sous les pieds. Sans doute il se sent suspect, persécuté par les jugements inexprimés qu'il devine sur la bouche des autres, étranger dans son propre pays, et seul, mais c'est par suite d'un déracinement dont les causes sont plus intérieures que sociales, et dans lequel la pauvreté joue peut-être un rôle moins décisif que le sentiment d'être déclassé. C'est là, justement, que le profond déracinement dont il souffre produit ses premiers effets: obligé par sa situation familiale d'interrompre très tôt ses études et de gagner sa vie, Walser ne cherche pas à surmonter sa condition, il l'accepte au contraire, et même, il l'aggrave en la jugeant encore trop haute pour lui. Sa prédilection pour l'échec, si ambiguë qu'elle soit, si provocante même en un sens, le conduit très tôt à rechercher pour gagne-pain les travaux les plus humbles et les plus mal payés. « A l'idée que je pourrais avoir du succès dans la vie, disait-il, je suis épouvanté ». Cette épouvante est si réelle qu'elle le pousse sans cesse en avant, ailleurs, comme un nomade qui ne peut résister à l'attrait de la vie sédentaire, mais repart toujours, fasciné par la liberté. Et pendant des années, c'est bien une vie de nomade qu'il mène, changeant à tout moment d'adresse et d'emploi, travaillant quand il y est forcé, s'arrêtant pour écrire quand il a gagné de quoi vivre. A dix-sept ans, il quitte sa famille et travaille comme employé de bureau dans une banque, puis dans une compagnie d'assurances, à Bâle, à Stuttgart, à Zurich. C'est à Zurich qu'il commence à écrire.

(2) On possède une lettre où Kafka répond à une allusion de ce genre. Elle est adressée à son Directeur qui l'avait comparé sans doute à Simon Tanner, le héros du premier roman de Walser. Cf. Briefe - Fischer Verlag.

des poèmes, et pour pouvoir s'y consacrer, nous dit-il, [3] « il quittait chaque fois son emploi, étant évidemment convaincu que l'art est quelque chose de grand ». Après un séjour à Thoune et à Soleure, il se retrouve à Zurich, où il gagne sa vie de façon de plus en plus précaire, tantôt en faisant des écritures pour un Bureau de Secours aux chômeurs, tantôt en s'engageant comme « bonne à tout faire ». Vers 1906, il se rend à Berlin où il tente de gagner sa vie avec sa plume et où, en effet, il écrit les trois romans qui constituent toute son œuvre romanesque. Il reste sept ans en Allemagne, après quoi, chassé de Berlin comme il l'a été de partout, par la peur peut-être, car il sent de plus en plus l'appauvrissement de ses possibilités créatrices, il rentre à Bienne, sa ville natale, et s'y arrête quelque temps. En 1920, il peut croire qu'il est vraiment rentré chez lui pour continuer son œuvre, mais il n'en est rien, l'année suivante le trouve à Berne, où il change encore mainte fois de logement et de gagne-pain. Jusqu'au jour où le mal qui, depuis longtemps sans doute, minait lentement son équilibre mental, le force à s'arrêter une fois pour toutes entre les murs d'un asile. Lui qui ne pouvait se fixer nulle part vivra donc reclus pendant vingt-six ans, et durant ces longues années de solitude, il n'écrira plus une seule ligne.

Par une contradiction qui ne manquera pas de frapper, ce vagabond à qui toute contrainte sociale paraît intolérable est en même temps pressé d'aliéner sa liberté, puisqu'à deux reprises au moins, il choisit la condition qui ressemble le plus à l'esclavage : celle de domestique. Il faut bien ici parler de choix, car si le besoin a pu le contraindre à devenir « bonne à tout faire », selon ses propres termes, dans une villa du lac de Zurich, on ne voit pas quelle nécessité eût pu le pousser à entrer comme élève dans une école destinée à la formation professionnelle des gens de maison. Or on ne peut douter qu'il l'ait fait, quoiqu'il en ait dit parfois, puisque le souvenir de cette école nous est transmis dans « L'Institut Benjamenta », établissement mi-orphelinat, mi-caserne prussienne, où le jeune Jacob met à l'épreuve sa vocation de « servir ». Cette vocation, qui accompagne si rarement la littérature, Walser l'avait, lui aussi ; le fait qu'elle le conduit effectivement à s'engager au service d'un comte, dans un château de Haute-Silésie, suffit à prouver son sérieux et à la distinguer d'une attitude purement esthétique. Malgré l'ironie qui l'imprègne et qui, à tout moment, laisse sentir l'orgueil sous l'humilité, et sous le respect hautement proclamé, la dérision et la haine, la recherche de l'échec est pour Walser une vraie passion, à laquelle il sacrifie non seulement sa vie, mais, ce qu'il n'avait sans doute pas voulu, les chances mêmes de son œuvre.

(3) Dans une notice biographique qu'il a composée lui-même pour son éditeur. Il dit aussi ailleurs : « Ecrire est comme prier », rejoignant là encore Kafka.

On voit assez que ce déracinement qui détermine Walser à un terrible pari contre lui-même n'a ni la même valeur, ni les mêmes conséquences que celui dont Kafka a fait le thème principal de son œuvre. Le roman de Kafka, en effet, ne montre pas le déracinement, mais le grave conflit intérieur que le déracinement a rendu inévitable, il est le récit d'une lutte acharnée dans laquelle l'individu a engagé si totalement son existence qu'elle ne peut s'achever que par sa victoire ou sa mort. Certes, le héros échoue toujours, mais d'une part, il ne se décourage jamais (il recommence la lutte dans un autre récit) et d'autre part, c'est justement son échec qui le condamne. En un sens, K. n'est accusé qu'à cause de sa faiblesse, et bien entendu, c'est Kafka qui l'accuse. Il en va tout autrement pour Walser, qui, en posant l'échec comme but, prive son roman de toutes les possibilités épiques de la lutte, de sorte que ses personnages, vaincus d'avance et par surcroît contents, n'ont en somme rien à faire et peuvent glisser en toute tranquillité vers le néant. Il s'ensuit que son histoire n'est plus tout à fait un roman, mais une sorte de poème de la faillite, un chant narquois à la gloire de la défaite miraculeuse, obtenue sans effort ni risque. Cette absence de liens, qui est un inconvénient du roman, procure indéniablement un avantage aux personnages; c'est à elle qu'ils doivent leur extraordinaire liberté et la plus grande part de leur grâce. Walser savait-il que la passivité à quoi il condamnait ses créatures marquait aussi leurs limites ? Bien des choses le laissent supposer, en particulier son abandon définitif du genre romanesque, qu'il explique en disant que le roman lui paraissait « trop grand pour lui ». Pour remédier à ce qu'il regardait comme une faiblesse devant la grandeur imposante du roman, sans doute devinait-il qu'il lui eût fallu non pas tellement changer de manière ou élargir ses personnages, mais rompre la fatalité de sa vie. Il semble qu'il ait tenté de le faire une dernière fois à Berlin. Mais si, après « L'Institut Benjamenta », il a vraiment écrit trois autres romans achevés, il les a brûlés sans même chercher à les publier, et dans les dernières années de sa vie, c'est à peine s'il en avait gardé le souvenir.

MARTHE ROBERT.

ROBERT WALSER

L'INSTITUT BENJAMENTA

(Fragments)

Nous n'apprenons pas grand chose ici, on manque de personnel enseignant, et nous autres, garçons de l'Institut Benjamenta, nous n'arriverons à rien, c'est-à-dire que nous serons tous plus tard des gens très humbles et subalternes. L'enseignement qui nous est donné consiste principalement à nous inculquer l'obéissance et la patience, deux qualités qui promettent peu de succès, voire pas du tout. Des succès intérieurs, certes. Mais quel profit tire-t-on de ceux-là ? Les victoires intérieures vous donnent-elles à manger ? J'aimerais bien être riche, circuler en fiacre et gaspiller l'argent. J'en ai parlé avec Kraus, mon condisciple, mais il s'est contenté de hausser dédaigneusement les épaules, sans me faire l'honneur d'un seul mot. Kraus a des principes, il est bien en selle, il est monté sur le contentement, et c'est une rosse que les gens qui aiment galoper n'ont pas envie de prendre pour monture. Depuis que je suis à l'Institut Benjamenta, j'ai déjà réussi à devenir une énigme pour moi-même. Moi aussi, j'ai été contaminé par un contentement très bizarre que je n'ai jamais connu auparavant. J'obéis passablement, pas si bien que Kraus, qui pratique magistralement, avec zèle, l'art de se jeter cul par-dessus tête au-devant des ordres. Nous autres élèves, Kraus, Schacht, Schilinski, Fuchs, le grand Pierre, moi, etc..., nous nous ressemblons tous sur un point, celui de notre pauvreté et de notre dépendance totales. Nous sommes humbles, humbles jusqu'au dernier degré de la bassesse. Celui qui a un mark d'argent de poche est regardé comme un prince privilégié. Celui qui, comme moi, fume des cigarettes, est un sujet de tracas pour les autres à cause de son gaspillage. Nous portons des uniformes. Eh bien, cet uniforme nous humilie et nous relève tout à la fois. Nous avons l'air d'esclaves là-dedans, et il se peut bien

que ce soit une honte, mais nous avons aussi belle apparence, et cela écarte de nous la profonde ignominie des gens qui se promènent dans des vêtements bien à eux, mais sales et déchirés. Moi par exemple, n'ayant jamais trop su quels vêtements mettre, je trouve le port de l'uniforme très agréable. Mais sur ce point encore, je suis provisoirement une énigme pour moi-même. Peut-être y a-t-il en moi un homme vil, très vil. Peut-être au contraire ai-je du sang aristocratique dans les veines. Je l'ignore. Mais ce que je sais, c'est que je serai plus tard un ravissant zéro tout rond. Dans ma vieillesse, il me faudra servir de jeunes rustres sûrs d'eux-mêmes et mal élevés, ou bien j'irai mendier, ou je périrai.

Nous autres élèves ou pupilles, nous avons en réalité peu de choses à faire, on ne nous donne presque pas de devoirs. Nous apprenons par cœur les règlements en vigueur dans l'établissement. Ou bien nous lisons le manuel intitulé : « Quel est le but de l'école de garçons Benjamenta ? » Kraus apprend en outre le français, mais tout à fait pour son compte, car les langues étrangères ou les matières du même genre ne figurent pas sur notre emploi du temps. Il n'y a qu'un seul cours qui se répète continuellement : « Comment un garçon doit-il se conduire ? ». En somme, tout l'enseignement tourne autour de ce problème. On ne nous inculque aucune connaissance. C'est que, comme je l'ai dit, on manque de personnel enseignant, c'est-à-dire que Messieurs les Educateurs et Professeurs dorment, à moins qu'ils ne soient morts ou en léthargie ou pétrifiés, peu importe, en tout cas, nous ne tirons d'eux aucun bénéfice. A la place des maîtres qui, pour je ne sais quelles raisons bizarres, sont effectivement couchés là, pareils à des morts, et somnolent, c'est une jeune dame qui nous fait la classe et nous dirige, la sœur de Monsieur le Directeur de l'Institut, Mademoiselle Lise Benjamenta. Elle entre en classe à l'heure des leçons, une petite baguette blanche à la main. Tous nous nous levons quand elle apparaît. Une fois que la maîtresse a pris place, nous avons le droit de nous asseoir aussi. Elle frappe trois fois de suite avec sa baguette sur le bord de la table, d'un geste bref et impérieux, puis la leçon commence. Quelle leçon ! Pourtant je mentirais si je disais que je la trouve bizarre. Non, ce que Mademoiselle Benjamenta nous enseigne me paraît digne d'être médité. C'est peu, et nous ne cessons de le rabâcher, mais peut-être y a-t-il un secret derrière toutes ces choses vaines et risibles. Risibles ? Nous autres garçons de l'Institut Benjamenta, nous n'avons jamais le cœur à rire. Nos visages et nos manières sont très

graves. Même Schilinski, qui est pourtant un vrai gosse, rit très rarement, Kraus ne rit jamais, ou s'il lui arrive d'être entraîné, ce n'est que pour un bref instant, après quoi il est furieux de s'être laissé aller à des façons si peu réglementaires. En général, nous autres élèves nous n'avons pas envie de rire, c'est-à-dire que c'est à peine si nous savons encore. Il nous manque pour cela la gaieté et la nonchalance nécessaires. Me tromperais-je ? Mon Dieu, il m'arrive parfois de ressentir tout mon séjour ici comme un rêve incompréhensible.

. . . . . .

Comme je me suis conduit sottement en arrivant ici ! Pour commencer j'ai été outré de l'aspect miteux de l'escalier. Or c'est simplement l'escalier d'un immeuble sur cour tel qu'on en trouve dans toute grande ville. Ensuite j'ai sonné et une espèce de singe m'a ouvert la porte. C'était Kraus. Mais ce jour-là je l'ai tout simplement pris pour un singe, alors que maintenant je l'estime beaucoup pour les traits purement personnels qui ornent son caractère. Je lui demandai si je pouvais parler à Monsieur Benjamenta, Kraus répondit : « Oui, Monsieur » en me faisant bêtement un profond salut. Ce salut m'inspira une secrète terreur, car je pensai aussitôt qu'il y avait là-dessous quelque chose de louche. Et dès ce moment, je tins l'école Benjamenta pour une escroquerie. J'entrai chez le Directeur. Comme je ris en pensant à la scène qui allait suivre ! M. Benjamenta me demanda ce que je voulais. Je lui déclarai timidement que je désirais être son élève. Là-dessus il se tut et se mit à lire les journaux. Le bureau, le directeur, le singe qui l'avait précédé, cette manière de se taire et de se plonger dans le journal, tout cela me paraissait au plus haut point suspect, prometteur d'événements funestes. Soudain on me demanda mon nom et d'où je venais. Alors je me jugeai perdu, car je sentis tout d'un coup que je ne parviendrais plus à me dégager. Je donnai les renseignements en bégayant, j'osai même souligner que j'appartenais à une excellente famille. Je dis entre autres que mon père était Grand Conseiller, et que je lui avais faussé compagnie de peur que sa perfection ne m'étouffe. Le directeur continua un moment à se taire. Ma peur d'être trompé atteignit son comble. Je pensai même qu'on allait m'assassiner secrètement, me tuer à petit feu. Alors le directeur, de sa voix impérative, me demanda si j'avais de l'argent sur moi, et je répondis affirmativement. « En ce cas donne-le, vite ! » m'ordonna-t-il, et chose étrange, j'obéis sur-le-champ, quoique j'en fusse navré. Je ne doutais plus d'être tombé entre les mains d'un brigand

et d'un escroc, et cela ne m'empêchait pas de lui allonger l'argent en toute obéissance ! Comme mes impressions de ce jour-là me paraissent ridicules maintenant ! Il empocha l'argent et se tut. J'eus alors l'héroïque courage de lui demander timidement un reçu, par quoi je m'attirai la réponse suivante : « On ne donne pas de reçu à des vauriens comme toi ». J'étais près de m'évanouir, le directeur sonna. Aussitôt ce singe imbécile de Kraus se précipita dans la pièce. Ce singe imbécile ? Oh que non pas ! Kraus est charmant, charmant. Seulement à cette époque je ne pouvais pas savoir. « Voilà Jacob, le nouvel élève. Conduis-le à la salle de classe ». A peine le directeur eut-il parlé que Kraus m'empoigna et me traîna jusqu'à la maîtresse. Comme on est puéril quand on a peur ! Il n'y a pire conduite que celle qui naît de la méfiance et de l'ignorance. C'est ainsi que je suis devenu pensionnaire.

. . . . . .

Monsieur Benjamenta est un géant, et nous autres élèves, nous sommes des nains à côté de ce géant toujours un peu grincheux. Comme guide et maître d'une bande de garçons aussi infimes, aussi insignifiants que nous le sommes, il est tout naturellement contraint à la mauvaise humeur, car régner sur nous n'est pas et ne saurait être une tâche à la hauteur de ses forces. Non, monsieur Benjamenta pourrait accomplir bien d'autres choses. Devant une activité aussi mesquine que celle qui consiste à nous éduquer, un Hercule pareil n'a pas d'autre ressource que de s'endormir, c'est-à-dire de lire son journal en grommelant et en ruminant ses pensées. Qu'avait donc cet homme dans la tête quand il entreprit de fonder l'Institut ? En un certain sens il me fait de la peine, et ce sentiment augmente encore le respect qu'il m'inspire. Au début de mon séjour ici, le matin du deuxième jour je crois, il y a d'ailleurs eu entre lui et moi une scène brève, mais très violente. J'étais entré dans son bureau, mais je n'arrivais pas à ouvrir la bouche : « Sors d'ici ! Tâche de voir si tu peux entrer comme une personne convenable » dit-il d'un ton sévère. Je ressortis, je frappai, ce que j'avais complètement oublié de faire. « Entrez », cria-t-il, j'entrai et restai immobile. « Et la révérence ? Et qu'est-ce qu'on dit en entrant chez moi ? » Je m'inclinai et dis d'une voix piteuse : « Bonjour Monsieur le Directeur ». — Aujourd'hui je suis si bien dressé que je lance ce « Bonjour Monsieur le Directeur » sans même y penser. Mais à cette époque, je détestais cette façon soumise et polie de se conduire, c'est que, justement, je ne savais pas. Ce que

je jugeais autrefois ridicule et stupide me paraît à présent pertinent et beau. « Parle plus haut, coquin » s'écria Monsieur Benjamenta. Je dus répéter cinq fois « Bonjour Monsieur le Directeur ». Après quoi il me demanda ce que je voulais. Je m'étais mis en colère et dis : « On n'apprend absolument rien ici et je ne veux pas rester. S'il vous plaît, rendez-moi mon argent et j'irai au diable. Où sont les maîtres ? Y a-t-il même chez vous un plan quelconque, une idée ? Rien du tout. Et je veux m'en aller. Personne, quel qu'il soit, ne m'empêchera de quitter ce lieu d'obscurité et de brume. Je suis vraiment d'une bien trop bonne famille pour me laisser torturer et abrutir par vos règlements plus qu'idiots. C'est entendu, je ne retournerai pas chez mes parents, jamais, mais j'irai dans la rue et je me vendrai comme esclave. Ça n'a aucune importance ». - Ainsi j'avais parlé. A présent je me tords presque de rire en me rappelant cette conduite stupide. Mais ce jour-là je prenais les choses très au sérieux. Cependant monsieur le Directeur se taisait. Je me préparais à lui lancer je ne sais quelle injure grossière au visage, quand il dit tranquillement : « Les sommes versées ne sont pas rendues. Quant à ton opinion extravagante, à savoir que tu ne pourrais rien apprendre ici, tu te trompes, car tu peux apprendre. Apprends pour commencer à connaître ton entourage. Tes camarades valent la peine qu'on s'efforce au moins de les connaître. Je te conseille de te tenir tranquille. Bien tranquille ». - Il prononça ce « bien tranquille » comme s'il était plongé dans des pensées qui ne me concernaient pas du tout. Il gardait les yeux baissés, comme pour me faire comprendre combien ses intentions étaient bonnes et bienveillantes. M'ayant donné des preuves évidentes de sa distraction, il se tut de nouveau. Que faire ? Monsieur Benjamenta s'était remis à lire le journal. J'avais l'impression d'être menacé de loin par un orage terrible et incompréhensible. Je m'inclinai profondément, presque jusqu'à terre, devant celui qui ne me prêtait plus la moindre attention, et disant le « Adieu, Monsieur le Directeur » prescrit par le règlement, je fis claquer mes talons, me tins au garde-à-vous et fis demi-tour, ou plutôt non, je cherchai à tâtons la poignée de la porte, les yeux toujours fixés sur le visage de monsieur le Directeur, et je me glissai dehors sans me retourner. Ainsi se termina une tentative de révolution. Depuis il n'y a plus eu de scènes de révolte. Mon Dieu, et j'ai déjà été battu. Il m'a battu, lui, en qui je devine un cœur vraiment noble, et je n'ai pas pipé, je n'ai pas sourcillé, je n'en ai même pas été humilié. Cela m'a seulement fait mal, pas pour moi, mais pour lui, monsieur

le Directeur. En vérité je ne cesse de penser à lui, à eux deux, lui et la demoiselle, à la façon dont ils végètent avec nous autres garçons. Que font-ils tout le temps chez eux ? A quoi sont-ils occupés ? Sont-ils pauvres ? Les Benjamenta sont-ils pauvres ? Il y a ici des « appartements privés ». Je n'y suis encore jamais allé. Kraus oui, on lui donne la préférence, il est tellement fidèle. Mais Kraus refuse de révéler quoi que ce soit sur la disposition de l'appartement du directeur. Quand je le questionne là-dessus, il me regarde avec des yeux ronds et garde le silence. Oh, Kraus est vraiment capable de se taire. Si j'étais un monsieur, je prendrais tout de suite Kraus à mon service. Mais peut-être entrerai-je un jour dans ces appartements privés ? Et que verrai-je alors ? Peut-être rien d'extraordinaire ? Oh si, si. Je le sais, il y a ici des choses merveilleuses quelque part.

Quoique je n'aie encore rien d'appréciable au menton, je cours de temps à autre chez le coiffeur, uniquement pour le tour en ville à quoi cela m'autorise, et je me fais faire la barbe. Si je suis Suédois, me demande le garçon coiffeur. Américain ? Non plus. Russe ? Alors, quoi ? J'aime beaucoup répondre à ces questions teintées de nationalisme par un silence inébranlable, et laisser dans le doute les gens qui m'interrogent sur mes sentiments patriotiques. Ou bien je mens et je me dis Danois. Certaines franchises ne font que vous blesser et vous ennuyer. Parfois le soleil tape comme un fou dans ces rues animées. Ou bien tout est caché, voilé par la pluie, ce que j'aime aussi beaucoup, beaucoup. Les gens sont affables, bien que je sois parfois d'une impertinence inouïe. Souvent, à l'heure du déjeuner, je reste à ne rien faire sur un banc. Les arbres de la promenade sont tout à fait ternes. Les feuilles pendent comme du plomb, sans naturel. Parfois c'est comme si tout ici était de tôle et de fer léger. Puis il y a une nouvelle averse et tout cela est mouillé. On ouvre des parapluies, des fiacres roulent sur l'asphalte, les gens se pressent, les jeunes filles retroussent leurs jupes. Ces jambes de femmes, avec leurs bas bien tirés, on ne les voit jamais, et voilà que tout à coup on les voit. Les chaussures épousent si joliment la forme des jolis pieds potelés. Puis le soleil reparaît. Il y a un peu de vent et l'on pense à la maison. Oui, je pense à maman. Elle pleurera. Pourquoi ne lui ai-je jamais écrit ? Je ne puis pas le concevoir, je ne le comprends pas du tout, et pourtant je ne peux pas me décider à écrire. Voilà : je n'ai pas envie de fournir des informations. Je trouve ça trop bête. Dommage, je ne devrais pas avoir des parents qui m'aiment. D'une façon générale je n'ai pas envie

qu'on m'aime ou qu'on me désire. Ils devront s'habituer à n'avoir plus de fils.

. . . . . .

Je vais tous les jours au magasin demander si mes photographies seront bientôt prêtes. Chaque fois, je peux monter au premier étage avec l'ascenseur. Je trouve cela charmant, hélas, et cela va bien avec la frivolité dont je donne tant de preuves d'autre part. Quand je prends l'ascenseur, je me sens vraiment comme l'enfant de mon époque. En va-t-il de même pour les autres ? Je n'ai toujours pas écrit mon curriculum vitæ. Cela me gêne un peu de dire la vérité toute pure sur mon passé. Kraus me regarde avec des yeux de jour en jour plus chargés de reproches. Ça me plaît beaucoup. J'aime bien voir les gens gentils un peu fâchés. Rien ne m'est plus agréable que de donner une image tout à fait fausse de moi aux êtres qui ont une place dans mon cœur. C'est peut-être injuste, mais c'est hardi, donc convenable. Du reste cela relève un peu du pathologique chez moi. Par exemple je me représente comme indiciblement beau de mourir avec la conscience terrible d'avoir offensé ceux qui me sont le plus chers au monde et de les laisser pleins de jugements défavorables sur moi. Personne ne comprendra cela, ou seulement celui à qui le défi peut donner le frisson de la beauté. Périr lamentablement à cause d'une goujaterie, d'une sottise. Est-ce digne d'effort ? Non, sûrement pas. Mais toutes ces choses ne sont-elles pas des sottises de la plus grossière espèce ? Cela me rappelle quelque chose, et pour des raisons que j'ignore, je me vois forcé de le dire. Il y a une semaine ou plus je possédais une somme de dix marks. Bon, maintenant ces dix marks se sont volatilisés. Un jour j'entrai dans un restaurant où le service est fait par des femmes. J'étais irrésistiblement poussé à entrer. Je fus accueilli par une jeune fille qui m'invita à prendre place sur un lit de repos. Je devinai à moitié comment cela allait probablement finir. Je me défendis, mais sans aucune énergie. Tout m'était indifférent, et d'un autre côté ça ne l'était pas. J'éprouvais un plaisir sans pareil à jouer devant la jeune fille le rôle du monsieur raffiné qui prend tout de haut. Nous nous trouvions tout à fait seuls et nous fîmes les plus délicieuses sottises. Nous bûmes. Elle allait continuellement chercher de nouvelles boissons au buffet. Elle me montra une charmante jarretière sur laquelle je déposai un baiser. Ah, qu'on est bête. Sans cesse elle se levait pour aller chercher à boire. Et si vite. Bien entendu, elle voulait tirer très vite une jolie petite somme d'argent de ce

jeune benêt. Je le voyais parfaitement, mais qu'elle me tînt pour sot était justement ce qui me plaisait. Quelle dépravation étrange : se réjouir secrètement d'être en mesure de constater qu'on est un petit peu volé. Mais comme tout cela me paraissait enchanteur. Autour de moi tout s'évanouissait en une musique flûtée, caressante. La fille était Polonaise, élancée et souple et si enchanteresse dans le péché. Je pensais : « Mes dix marks sont partis ». Et je l'embrassais. Elle me dit : « Dis-moi, qui es-tu ? Tu te conduis comme un gentleman ». Je ne pouvais pas m'enivrer assez du parfum qui émanait d'elle. Elle le remarqua et trouva cela distingué. Et de fait : quel vaurien faut-il être pour aller, sans éprouver ni amour ni sentiment de la beauté, en des lieux où seul le ravissement excuse ce que le libertinage a entrepris ? Je lui racontai que j'étais palefrenier. Elle dit : « Oh non, tu as de bien trop bonnes manières pour cela. Dis-moi bonjour ». Et alors je fis ce qu'on appelle dire bonjour en ces sortes d'endroits, ou plutôt elle m'expliqua ce que cela voulait dire avec force rires, plaisanteries et baisers, et je le fis. Une minute après je me retrouvai dans la rue du soir, lessivé jusqu'au dernier pfennig. Quel effet cela me fait-il maintenant ? Je n'en sais rien. Une chose est sûre : il me faut de nouveau me procurer quelque argent. Mais comment faire ?

. . . . . .

J'écris ces pages généralement le soir, auprès de la lampe, sur la grande table de classe devant laquelle nous autres élèves sommes si souvent assis, stupidement ou non. Parfois Kraus est très curieux et regarde par-dessus mon épaule. Un jour je l'ai remis à sa place : « Dis-moi, Kraus, depuis quand t'occupes-tu d'affaires qui ne te regardent pas ? » - Il était très fâché, comme tous ceux qui se font surprendre sur les sentiers secrets d'une curiosité sournoise. Parfois, je reste tout seul à ne rien faire sur un banc du jardin public jusqu'à une heure avancée de la nuit. Les lampadères sont allumés, une lumière électrique éblouissante descend comme un liquide brûlant à travers les feuilles des arbres. Tout est très chaud et promet d'étranges choses cachées. Des gens se promènent. Des chuchotements parviennent des allées dérobées. Ensuite je rentre et trouve porte close. J'appelle à voix basse « Schacht ! » et mon camarade me jette la clé dans la cour, comme convenu. Je me glisse jusqu'à ma chambre sur la pointe des pieds, car il est interdit de rentrer si tard, et je me couche. Puis je rêve. Je rêve souvent des choses effroyables. Ainsi j'ai rêvé une nuit que j'avais frappé ma mère au visage, ma mère

ma chère lointaine. La douleur que me causa l'horreur de ma propre conduite me chassa du lit. J'avais tiré la sainte femme par ses cheveux respectables et je l'avais jetée à terre. Oh, ne pas penser à cela ! Les larmes jaillissaient de se yeux comme des jets coupants. Je me rappelle nettement la façon dont le chagrin lui tordait et lui déchirait la bouche, comment elle se baignait dans la souffrance et laissait ensuite pendre sa nuque. Mais pourquoi raviver ces images ? Demain il va falloir que j'écrive enfin mon curriculum vitae, sans quoi je risque de récolter d'amers reproches. Le soir, vers neuf heures, nous autres garçons nous chantons toujours une courte chanson pour souhaiter le bonsoir. Nous nous tenons en demi-cercle près de la porte qui mène aux appartements particuliers, puis la porte s'ouvre, Mademoiselle Benjamenta apparaît sur le seuil, toute enveloppée de vêtements blancs tombant en plis harmonieux, elle nous dit « Bonsoir, enfants », nous enjoint d'aller nous coucher et nous invite à être sages. C'est toujours Kraus qui éteint la lampe, et à partir de cet instant on ne doit plus faire le moindre bruit. Chacun doit se diriger vers son lit sur la pointe des pieds. Tout cela est bien singulier. Et où dorment les Benjamenta ? La demoiselle a l'air d'un ange quand elle nous dit bonsoir. Quel culte j'ai pour elle. Le soir Monsieur le Directeur n'apparaît jamais. Singulier ou non, en tout cas c'est frappant.

Pendant la classe, nous autres élèves nous nous tenons immobiles, le regard fixé droit devant nous. Je crois que nous n'avons même pas le droit de moucher notre nez personnel. Nos mains sont posées sur nos genoux et invisibles pendant la leçon. Les mains sont les preuves à cinq doigts de la vanité et de la concupiscence humaines, c'est pourquoi elles restent gentiment cachées sous la table. Nos nez d'élèves ont entre eux la plus grande ressemblance spirituelle, ils ont tous plus ou moins l'air de vouloir s'élever à cette hauteur où plane lumineusement l'intelligence du chaos de la vie. Des nez d'élèves doivent être épatés et retroussés, les règlements qui pensent à tout l'exigent ainsi, et de fait tous nos organes olfactifs ont une courbe humble et pudique. Nos yeux regardent continuellement dans un vide pensif, cela aussi est exigé par le règlement. En réalité on ne devrait pas avoir d'yeux du tout, car les yeux sont insolents et curieux, et de tous les points de vue sains, ou presque, l'insolence et la curiosité méritent la réprobation. Assez plaisantes sont nos oreilles. Elles osent à peine écouter à force d'attention soutenue. Elles tressaillent toujours un peu, comme si elles craignaient d'être tirées brus-

quement par derrière et tortillées en long et en large en manière d'avertissement. Pauvres oreilles, qui doivent endurer une telle peur. Que le son d'un appel ou d'un ordre frappe ces oreilles, alors elles vibrent et tremblent comme des harpes qu'on a touchées et dérangées. Ma foi, il arrive aussi que les oreilles d'élèves dorment un petit peu, mais comme on les réveille ! C'est une vraie joie. Mais ce qu'il y a de mieux dressé en nous est tout de même la bouche, toujours elle est pincée, d'un air obéissant et plein de dévotion. D'ailleurs il n'est que trop vrai : une bouche ouverte est la preuve béante que le possesseur de ladite bouche et ses deux ou trois idées se tiennent généralement ailleurs que dans le domaine et jardin d'agrément de l'attention. Une bouche bien fermée annonce des oreilles ouvertes et attentives, c'est pourquoi les portes placées sous les fenêtres des narines doivent toujours être soigneusement verrouillées. Une bouche ouverte est une gueule sans plus de façons, et cela chacun d'entre nous le sait fort bien. Les lèvres ne doivent pas parader et prospérer lascivement dans leur commode position naturelle, elles doivent être pliées et serrées, en signe d'abnégation et d'expectative énergiques. C'est ce que nous faisons tous, conformément au règlement en vigueur, nous faisons subir à nos lèvres un traitement très dur et très cruel, grâce à quoi nous avons tous l'air féroce d'un adjudant-chef. Un sous-officier, c'est connu, veut voir ses soldats avec une mine exactement aussi rébarbative et aussi courroucée que la sienne, ça lui plaît, car en bonne règle il a de l'humour. Sérieusement : les gens qui obéissent ressemblent généralement trait pour trait à ceux qui commandent. Un laquais ne peut faire autrement que de prendre le masque et les allures de son maître, afin de les perpétuer pour ainsi dire en toute candeur. Ceci dit, il est vrai que notre révérée demoiselle n'a rien d'un pareil adjudant, il lui arrive très souvent de sourire, même elle se permet parfois de se moquer de ces espèces de marmottes obéissantes que nous sommes, mais justement elle entend bien que nous la laissions rire tranquillement, sans sourciller, et c'est ce que nous faisons, nous feignons de ne pas entendre du tout le doux son argentin de son rire. Quels drôles de corps nous sommes. Nos cheveux sont toujours propres, bien peignés et brossés, chacun est tenu de tracer dans ce monde qui surmonte sa tête une raie droite, une sorte de canal dans la terre blonde ou noire de ses cheveux. Cela se doit ainsi. Les raies elles-mêmes doivent se conformer au règlement. C'est ce qui explique qu'avec nos coiffures et nos raies si ravissantes, en fait, nous nous ressemblons tous, ce qui

serait à mourir de rire pour un écrivain, par exemple, désireux de nous étudier dans toute notre splendeur et notre insignifiance. Puisse ce monsieur rester chez lui. Il n'y a que des fumistes pour vouloir étudier, peindre et rassembler des observations. Qu'on vive d'abord, et les observations se feront d'elles-mêmes. D'ailleurs Mademoiselle Benjamenta lui parlerait sur un tel ton à ce faiseur d'articles tombé du ciel, elle le recevrait si rudement que la peur le jetterait par terre. Après quoi la maîtresse, qui aime les procédés arbitraires, nous dirait peut-être : « Allons, aidez Monsieur à se relever ». Et nous autres, élèves de l'Institut Benjamenta, nous irions ensuite montrer la porte à l'intrus. Et le représentant de la curieuse gent littéraire se perdrait de nouveau dans l'ombre. Mais non, ce sont là des visions. Il vient chez nous des maîtres qui veulent nous engager, et non des gens avec un porte-plume sur l'oreille.

. . . . . .

Quelles choses je vais parfois imaginer ! Cela touche presque à l'absurde. Tout à coup, sans que je pusse l'empêcher, j'étais devenu capitaine, autour de l'année 1400, non, un peu plus tard, à l'époque des guerres d'Italie. Moi et mes officiers nous étions à table. C'était après une victoire, et les jours suivants, notre gloire devait s'étendre à toute l'Europe. Nous buvions et étions fort gais. Notre banquet n'avait pas lieu dans une salle, non, mais en plein air. Le soleil était près de se coucher quand on m'amena, à moi qui signifiais assauts et victoires, une misérable créature, un pauvre diable, un traître pris sur le fait. Le malheureux tremblait et baissait la tête, sachant bien qu'il ne lui était pas permis de lever les yeux sur le grand capitaine. Je le regardai d'un air désinvolte, puis, du même air et rapidement, je regardai ceux qui l'avaient conduit, après quoi je me consacrai au verre de vin rempli jusqu'au bord qui était posé devant moi, et ces trois regards signifiaient : « Allez ! Qu'on le pende ! » Aussitôt les gens l'empoignèrent, mais le misérable se mit à crier comme un désespéré, plus, comme s'il était déchiré, déchiré à l'avance par mille supplices effroyables. Dans les batailles et les combats qui constituaient ma vie, mes oreilles avaient déjà entendu toutes sortes de sons, mes yeux étaient plus qu'habitués aux spectacles de terreur et de détresse, mais chose étrange, je ne pus supporter ceux-là. Je me tournai de nouveau vers le condamné et tout en faisant un signe aux soldats, le verre à la bouche pour pouvoir être bref, je dis : « Laissez-le aller ». Alors il se passa quelque chose d'aussi bouleversant qu'odieux. L'homme à qui

j'avais fait cadeau de la vie, de sa vie de traître et de criminel, se jeta comme un fou à mes pieds, baisant la poussière de mes bottes. Je le repoussai. J'étais plein de dégoût et de terreur. Le pouvoir que j'exerçais, le pouvoir avec lequel je pouvais jouer librement comme la tempête avec les feuilles, ce pouvoir me causait une émotion pénible, je me mis donc à rire et ordonnai à l'homme de s'éloigner. Il avait presque perdu la raison. Une joie bestiale se fraya un chemin à travers ses yeux et sa bouche, il bégaya merci, merci, et se traîna hors de ma vue. Nous autres, nous nous abandonnâmes à notre joyeuse beuverie jusqu'à une heure tardive et de bon matin, comme nous étions encore à table, je reçus l'envoyé du pape avec une dignité, une majesté qui m'arracha presque un sourire. J'étais le héros, le maître du jour. La paix de la moitié de l'Europe dépendait de mon humeur, de mon contentement. Cependant, en face du diplomate, je jouai le rôle du sot, de l'homme débonnaire, cela me convenait ainsi, j'étais un peu las, j'avais envie de revoir mon pays. Je me laissai reprendre les avantages que la guerre m'avait procurés. Plus tard, naturellement j'ai reçu le titre de comte, puis je me suis marié, et maintenant je suis tombé si bas que cela ne me gêne pas du tout d'être élève à l'Institut Benjamenta, un petit élève insignifiant parmi des camarades comme Kraus, Schacht, Hans et Schilinski. Qu'on me jette nu dans une rue glaciale, et peut-être m'imaginerai-je être le bon Dieu tout-puissant. Il est temps que je pose la plume.

ROBERT WALSER.

(Traduction de MARTHE ROBERT).

JEAN TORTEL

EXPLICATIONS OU BIEN REGARD [1]

Et comme viendront les ondes,
Comme aussi la nuit, le bleu,
La parole du silence,
Bras nu détaché de son corps.

Le mouvement d'une chair,
Immaculé, sans ressources
Autres que celles par lui
Suscitées au cœur de l'ombre.

●

Sur le point de fléchir
- Et belle natte sombre
Dénouée - mon désir
Tout à coup s'émerveille
Et surgit.

Serpent non caressé.

Regard de brute suspendu
Entre la silencieuse table
Et des jeux qui s'évaporent...

●

(1) Extrait d'un recueil à paraître prochainement aux Editions Mermod.

Emergent de l'onde abstraite
Où mes bras nageaient plus blancs
Les roseaux dépouillés.
La tête à l'astre réel
Encore obscure de son trajet
Mais étonnée que le soleil visible
Diffère si peu d'un autre.

•

Apaisante ou folle,
Et peu différente selon,
Solitude ou femme,
Tendre ou perfide ou forte,
On la pénètre comme un lac.

A l'intérieur tous les instants égaux.
De l'un à l'autre, rien.
Le Temps est lui-même,
Unique et nu.

Les yeux ouverts ou fermés,
Qu'importe.

•

Rien ne manque, la branche
Est large, les jeux sont reflétés
Par les éclats de rire,
Le pollen et l'eau mélangés
Cimentent un instant incompréhensible
Qu'on dirait parfait.

Tout n'étant que regard
Moi-même soudain
Rien que mon regard
Non perdu, non dirigé.

•

Je ne vois pas, je sais.
Une invisible pierre
Durcit à l'intérieur du feu
Lentement qui m'occupe
Et le silence.

Rongée, dilatée, constante,
Lourde pour moi seul,
Sans densité pour qui n'approche pas
De ce par quoi je suis réel:

Alors évidence, mais
Négative, lumière en creux,
Soleil faux, celui qui tue
Les plantes penchées, implorantes.

•

Un espace occupé,
Une fuite tracée,
Une illusion répétée
Par les miroirs qui les regardent,

Lisses et bleus. Quelle chair
S'enfonce pour les trahir
Qui n'en ressorte purifiée,
Nouvel azur, nouveau fantôme.

Inaccessible, désormais
Légende et privée
Du vêtement que la souillure,
Le poids, l'opacité, l'erreur
Ajoutent pour faire belle
A ce qui ne peut s'abolir.

•

Si grand soleil tramé
Par les vols raides, cordes
Aiguës enserrant les façades
De leurs cris.

Hauteur sonore du soleil.
La lumière se concentre
En ce trait noir lancé,
Surgi du fond du bleu.
Il disparaît après avoir crié.

●

Oiseau linge linge rire
Rire blancheur blancheur lys
Lys décor décor espace
Espace feu feu secret
Secret livre livre image
Image moi moi demain.

JEAN TORTEL.

PETITE FLORE

AMOUREUSE ET PORTATIVE

COQSIGRUE

C'est le professeur Coqsigrue
Qui fait peur aux petits enfants
Sa science est celle d'une grue
Qui sait les routes et les vents

Routes des mots, vents des paroles
L'emportent, comme un épervier
Il plane et la classe s'affole
De son ombre sur les cahiers

Pour prouver le pouvoir du verbe
Et rassurer ses oisillons
De sa tête de mauvaise herbe
Il fait un vol de papillons.

EGLANTINE

Rose de chien, rose de rien
A côté de ces mannequins
De la haute couture, roses.

Rose de chien, rose de rien
Mais de ce rien qui est le lien
Entre l'âme et la chair des choses.

Premier sourire de l'été
Soleil bois-en la pureté
A la pointe de ces seins roses.

FOUGERE

Toi qui laissas ta signature
Sur le livre du silurien
La mémoire encore future
Ne conservera-t-elle rien
Des amours qu'attire ou suggère
Ton ombre odorante et légère ?

LILAS

Je dis que cette nuit-là
Dans ma chambre les lilas
Sont venus faire la roue.
La preuve, c'est que ta joue
Reste rouge de plaisir
Que ta gorge où je picore
Garde leur odeur encore
Roucoulante de désir.

MAUVE ALCEE

L'exercice de la pensée
La pratique de la vertu
A qui les favorises-tu ?
Au seul poète, Mauve Alcée
De qui tu charmes le regard
Par la grâce de ta lumière
Comme celui du doux Gérard
Rêvant à la rose trémière.

MOURON

Que reste-t-il d'un poète
Quand l'herbe a sucé ses os ?
Quelques vers dont je souhaite
Tel le mouron des oiseaux
Qu'ils fassent pousser des ailes
Et le bonheur de chanter
Que la vie est toujours belle
Quand on a la liberté.

NIGELLE

Le diable qui dans le buisson
Nous appelle, nous ensorcelle
Puisqu'il a ta beauté, Nigelle
Rira si nous le maudissons.

Te maudire ! quand ta promesse
De Belle aux cheveux dénoués
Redonne aux vieux geais enroués
Le vert sifflet de la jeunesse.

Soyons tes damnés au cœur pur
C'est notre honneur, si l'on nous damne
De t'avoir, ô chaste Suzanne
Surprise dans ton bain d'azur.

ZIZANIE

Hommes de la longue patience
Le poète et le jardinier
Cueillent à l'arbre de la science
Les plus beaux fruits de leur panier.

Poèmes mûris en silence
Pommes de la méditation
Que l'amour et sa vigilance
Vous gardent de la corruption.

Quelle serait ma vésanie
De te récuser dans mes vers
Ou ton ivresse, Zizanie
Au milieu de haricots verts.

Enseigne au jardinier du verbe
Qui te détruit avec mépris
Cette ténacité de l'herbe.
- Je n'enseigne rien. Je fleuris.

PIERRE MATHIAS.

ANNE GINGER

FLEURS ET COURONNES

C

Voyez comme cette lettre, simple d'aspect, est variée de manifestations.

Un cheval tire un cercueil placé sur un corbillard. Trois mots unis par une double liaison président au transport d'un corps chancelant vers un champ de repos.

Ce jour-là comme tous les jours le soleil se leva au-dessus de la cheminée du chapelier en face de chez nous. Mais la vitrine aux casquettes restait close : le chapelier en redingote tenait dans ses mains un chapeau de ramoneur. Lui et sa compagne courtaude en capeline et casaque noires s'apprêtaient à suivre le char qui emportait la dame d'en face corrodée par le cancer. Un jeune médecin au visage consumé se tenait à la tête du convoi. Cette femme qu'il avait soignée en vain était la sienne.

Les parquets de son nouveau cabinet luisaient de cire fraîche. Elle coulait le long des cierges sur trois chandeliers d'argent. Sur la table en chêne où d'habitude on dressait les couverts se dressait une chose couverte de couronnes. La cuisinière aux cheveux cuivrés fit cuire des côtelettes qu'elle oublia de servir. La nourrice avalait des carottes carbonisées. Les femmes des collègues s'appliquaient des chiffons blancs aux yeux.

Une vieille couturière sanglotait dans un coin et son jabot en dentelle crème sursautait. Dans le couloir les enfants des voisins glissaient sur leurs derrières. A l'abri d'une commode bombée deux cousines se donnaient des coups de coude dans les côtes. Des coups de marteau enfonçaient des clous dans le couvercle.

Une neige coupée de pluie tombait d'un ciel opaque. Les cloches de la cathédrale sonnaient. Une file

de corbeaux suivait le cortège. Le catafalque cahotait gauchement au-dessus d'une chaussée pavée de grosses pierres.

On enveloppa trois orphelines d'un seul châle noir et on transporta ce triste bouquet à trois têtes roses vers un chalet en rondins aux abords de la ville. On posa cette étrange gerbe sur le vaste rebord d'une croisée aux volets percés de cœurs. C'était la petite maison de mes grands-parents. En face s'élevait une construction en pierres de taille où Pierre (le Grand) s'était arrêté revenant de Hollande. Entre ces deux habitations si différentes passa le corps indifférent de ma mère avant de tourner au carrefour du cimetière.

Ce soir comme tous les soirs le soleil se coucha derrière notre cour. On nous mit dans trois petits lits clos. La maison était cerclée d'ombre. Un peu plus tard un croissant argenté perça le ciel, et le clair de lune entra dans la chambre. Les colonnes des lits nickelés s'illuminèrent.

La sentinelle de la caserne commençait sa ronde.

L'HEURE DE POINTE

Des amis anglais m'écrivent de temps en temps, je ne leur envoie qu'une lettre par an. Je suis peut-être une femme de lettres, mais non de celles qui en écrivent. Je vais vous confier un secret : je suis une femme d'intérieur, donc plutôt une femme de ménage. Je m'enfonce souvent dans mon for intérieur pour noter quelques remarques d'ordre général.

A Londres, des autobus rouges transportent sur leurs quatre pattes un corps de deux étages silencieux. A Paris, des chenilles vertes glissent avec fracas en exhibant sur leur front un numéro, celui généralement qui ne vous convient pas. A Londres les portières du métro s'ouvrent toutes grandes et toutes seules. A Paris chaque portière doit attendre comme un enfant sage qu'une main d'adulte la mène à gauche et à droite. Dans le métro londonien vous ne voyez pas la tête de vos voisins sans tourner la vôtre. Dans notre capitale, dès que vous vous asseyez vous avez en face de vous une personne dont personne ne vous défend de penser tout ce que vous voulez.

J'ai devant moi une femme que je ne connais pas, je commence à méditer sur elle et sur sa vie. Avec qui la partage-t-elle ? A quoi pense-t-elle en tricotant ?

Elles sont nombreuses les femmes qui tricotent tout le long du trajet, mais chacune a sa vie à elle. Une existence habituellement aplatie comme les fleurs que nos grand'mères sortaient de leur vie et mettaient, séchées, entre les pages de leurs romans.

Je vois au-dessus d'un illustré déplié sur des genoux verts une pelote de laine bleu ciel. Un tout petit bout de ciel bleu au-dessus d'une pelouse. Cette jeune femme en robe verte possède d'admirables jambes. Aux pieds cambrés, aux mollets longs et durs. Ce n'est pas seulement une personne qui sait danser, non, c'est une danseuse professionnelle. Oui, une danseuse, c'est certain. Mais il y a déjà un moment qu'elle n'a pas dansé, plus d'un an sans doute. L'année dernière elle a été enceinte. Elle a eu un bébé, un garçon probablement. Oui, c'est sûr, puisqu'elle tricote du bleu et non du rose. La rose est l'apanage des filles. Elle doit déjà avoir une fillette, qui porte un nom de fleur, Violette. Le garçon s'appelle Hippolyte. Il aimera les chevaux et il jouera aux courses. Ces enfants sont en nourrice. La nourrice habite la Normandie. En hiver elle rentre les petits au chaud, et ses multiples oignons de tulipes dans sa cave humide.

Le mari de la nourrice est charron. Il ne connaît ni les wagons du métro, ni les autobus, et se méfie des autos tout court. Il possède un cheval pommelé, une simple bête de somme, qui a peur de la ville. Il confectionne des véhicules en bois. Le bois sent mieux que le métal. Surtout s'il tient encore sur ses racines, ses pieds naturels.

Les pieds de la danseuse vont la porter bientôt hors des tunnels souterrains, dans la rue et vers sa maison. Son mari l'y attend en pantoufles, un moulin à café sur les genoux. Ce n'est pas encore un moulin électrique : cette année ils ont déjà acheté un aspirateur. Je regarde ses genoux à elle et le titre de l'illustré : « La Danse ». Maintenant je suis tout à fait sûre de sa profession. Le métro s'arrête à Convention. Encore trois stations et je descends.

Paraît une personne en savates et châle de laine noire. Elle pose ses pieds comme une lourde cane qui se balance. Elle aperçoit la dame en vert : Mademoiselle, quelle chance vraiment de tomber sur vous ! Mon ongle incarné que vous m'avez dégagé, s'est de nouveau enfoncé. Et comment ! Tenez : tout mon orteil en est enflé. Et mes deux oignons, alors ! Ils ont déjà repoussé, et pourtant je les ai soignés comme vous m'avez indiqué. Je crois que je serai obligée de vous demander une autre consultation, à l'œil celle-là.

Ma danseuse s'entretient avec sa cliente gratuite sur le thème des cors, des durillons et des oignons non

comestibles. Elle sort à la même station que moi. Nous allons traverser la chaussée à l'heure de pointe.

Les voitures se succèdent, se croisent et s'entrelacent. Et moi qui avais créé la vie de ma voisine de wagon, je deviens témoin de sa mort. Un cheval de paysan normand, cheval pommelé, tombe semble-t-il des nues avec ses taches et sa charrette remplie de pommes. Effrayé par le trafic, il fait un brusque écart et se lance sur le trottoir en découvrant d'énormes dents jaunes. De son sabot incarné il renverse la pédicure et la tue sur le coup.

Et voilà qu'au milieu d'une foule couleur de terre, la femme en robe couleur d'herbe gît sur le dos parmi les pommes, après avoir exécuté un vol plané, les bras gracieusement arrondis, les doigts écartés et déjà figés, comme des fleurs aplaties qu'on aurait sorties d'un roman et en même temps d'une vie. Elle a reçu une ultime satisfaction : au moment de sa mort son corps a pris la vivante attitude d'une danseuse de ballet.

ARBRES FRUITIERS

Ces quatorze dents étaient, selon l'avis de Charles, tout indiquées pour représenter les quatorze années de leur liaison. Entourées de dentelles, ces dents couleur d'ivoire étaient striées de dessins imprimés, destinés à être brodés par une main familière aux ouvrages de dames. Louise pouvait donc très bien les finir à l'aide d'une aiguille et de quelques fils de soie multicolore, qu'elle devait trouver dans sa boîte à couture. Le napperon de cheminée composé de 14 dents découpées dans le bord d'une bande de toile, coûtait, selon les renseignements pris par Charles, sensiblement moins cher qu'un dessus brodé et tout fini. Son cadeau d'adieu, récompense pour les dons d'un corps et d'un cœur de femme, lui reviendrait ainsi quatre-vingt-dix francs de moins, ce qui n'était nullement à dédaigner.

Tout allait au mieux. Il venait de finir un poème qu'il voulait intituler « Automne ». Les cheveux des humains étalent des mèches en argent, et les arbres s'ornent de boucles d'or. Il devait quitter son port natal pour faire fortune ailleurs. L'eau grise et graisseuse balançait les flancs d'un gros navire. Tous ceux qui entendraient le hurlement de sa sirène assisteraient à la séparation de deux substances : la part visuelle, part figurative, se détacherait inéluctable-

ment de la substance abstraite. Une invisible chaîne auditive s'allongerait sans cesse pour s'arracher finalement du corps concret du navire.

Les noix aussi se détachaient de leur écorce. Elles entraient dans des sachets et des pâtisseries, qui sentaient la fleur d'oranger. Un marchand de noisettes foulait du pied des écrins verts d'où sautaient des bijoux marron verni. Une sirène entre autres perçait l'air humide de la ville.

Une vieille jeune fille comme beaucoup d'autres se regardait dans la glace de sa chambre mansardée. Un chapeau de velours se fixait à l'aide d'une épingle à tête d'oie sur une tête de femme encore blonde. Les quatorze dents déposées la veille chez la concierge émergeaient d'un paquet en papier de soie et attendaient les fils soyeux qui devaient marquer la liaison rompue de deux existences.

Comme d'habitude, en déposant ce paquet pendant l'absence de Louise, Charles préférait faire parler les autres et s'éclipser lui-même. Escorté de tante Emilie, il sortait en ce moment du bureau des Pompes Funèbres. Il venait de signer un contrat lui donnant une concession dans le cimetière local. Sans bouger, sa mère s'en allait d'un pas rapide coucher entre les racines souterraines d'un poirier peut-être. Et il voulait faire preuve d'une affection filiale, surtout en présence de cette tante qui ne perdait jamais sa langue pénétrée de venin noir, quoique souvent blanche.

Le patron d'un petit atelier spécialisé dans la construction des cercueils, vint à leur rencontre. Le nouveau client, homme rondelet, s'étant confectionné un visage allongé, réclamait pour sa mère une bière d'un mètre soixante. Cette dame mesurait un mètre soixante et un, mais son fils ayant calculé que le corps ratatiné pourrait perdre quelques centimètres de longueur, ne voulait pas dépasser le prix des boîtes d'un mètre soixante. Le soleil perça un ciel opaque, traversa un œil de bœuf, et Charles Chevalier en s'approchant de la lignée des cercueils en noyer se trouva soudain à moitié englobé dans un croissant de rayons lumineux.

La sirène d'un long courrier retentit. Ce n'était toujours pas celui qu'il devait prendre, mais il espérait bien que sa mère s'en irait quelques jours avant la partance du sien, ce qui serait pratique, lui évitant le changement des billets et autres formalités. En conversant avec le patron, Charles se sentait éclairé, chauffé et protégé par le fer à cheval céleste. Il crut même le voir dans le débris de miroir vissé au mur entre deux couvercles de cercueils : le rayon solaire qui le reçut à son entrée flottait toujours au-dessus de

sa tête. Ou bien était-ce sa tête qui flottait dans les airs en suivant les rayons ? Cette tête qui était justement en train de composer des strophes sur la mort, la tombe et le tombeau... Il avait l'air de presser celle qui n'en finissait pas de mourir.

La tête foncée de la moribonde s'enfonçait dans le plus petit des trois oreillers superposés. Immobile, elle rangeait à cet instant des bocaux de sirop, de confitures et de légumes en conserve. Les doux péchés de cette âme infatigable se transformaient peu à peu en arbres fruitiers. Les branches des pêchers faisaient tomber, avec un brin de leur queue, de minuscules fœtus ambrés. Ils se couchaient sur la terre qui se préparait à recouvrir deux autres bras, eux aussi presque croisés. Ne pouvant plus se tenir debout, ni même se relever, ne pouvant se mouvoir sous l'édredon qui semblait alourdi de terre glaise, elle donnait ses dernières instructions à Louise, qui maniait des pots en terre cuite. Il fallait respecter un tas de règles pour laisser à Charles des petits pois fermes comme les jurons du grand-père, des prunes macérées à point, et des gelées d'abricots, jaunes comme de petits soleils sucrés. Il aimait tant le sucre blanc et le soleil. Et les ailes blanches des chérubins qui formaient des nuages en se promenant parfois bras dessus bras dessous par le ciel au-dessus d'une colline. Et la pêche à la ligne près d'un bon camembert, qu'elle choisissait pour lui au marché...

Montée sur un tabouret, Louise cambrait son dos droit. Un cou qui finissait par une petite tête blonde s'étirait pour disposer les récipients de façon que certains soient à l'ombre, d'autres au contraire en plein soleil. Elle rangeait des pots de fruits issus d'un jardin domestique, mais revoyait le jardin du paradis, où levant une autre petite tête au bout d'un cou long et raidi, un être traître mais attrayant atteignait un fruit convoité. Pour que la dépense soit moins grande, elle reçut en guise de récompense quatorze dents de toile non brodée. C'était peut-être normal en fin de compte : elle qui croyait avoir des oreilles de chauve-souris et des dents de lièvre, pouvait très bien se broder elle-même les dents de toile avec du matériel qu'elle possédait déjà. Elle avait quand même de la chance : on l'avait choisie, on l'avait caressée, on lui avait parlé du poète-navigateur et de sirènes qui n'avaient pas comme elle une veine visible sur la jambe droite. Juchée sur l'escabeau de la cuisine étouffante, à côté de la chambre où étouffait la mourante, elle entendait crier la haute cheminée, qui sifflait aussi en respirant.

Celle qui écoutait la sirène dans le port du Havre, avait l'âge de la sirène de Copenhague. Repliée depuis

quarante-cinq ans sur ses jambes en bronze, l'éternelle jeune fille contemplait le gris verdâtre d'une eau nordique, froide comme ses impassibles passions sous-marines. Une jeune fille vieillie, en chair et en os, suivait la plainte d'une voix métallique. Pour elle ce cri, au son simultanément le plus élevé et le plus profond, contenait déjà la fusion de l'émoi passionné et du dernier repos. L'âme d'une femme magnanime et malheureuse se tend et s'étend comme un ressort tiré à la dernière limite. La part spirituelle tendue à l'infini, la part abstraite, se résigne à se détacher définitivement de la substance concrète, du corps de son homme.

Ce dernier, qui couvait une âme tendre et glissante, eut plutôt de la veine. Ayant, une demi-heure avant, donné les dernières directives concernant les conserves en verre et en terre, Madame Chevalier rendit son dernier soupir samedi soir après le coucher du soleil. Le soleil s'étalait paisiblement sur les vergers normands où les pommiers abritaient des mamelons de petites pommes de paradis, encore rouges du premier péché. Il inondait les planches mouillées de la passerelle du navire et les plinthes sèches d'une boîte qu'on juchait précipitamment sur le toit d'une camionnette. Charles Chevalier voulait éviter les frais supplémentaires d'une livraison dominicale et fit son possible pour que tout fût prêt dès samedi soir.

Ce même soir tante Emilie essayait ses robes de deuil et ne pouvait se rendre compte qu'on montait et installait à la place du solide cercueil en noyer que Charles avait choisi en sa présence, une bière en sapin aux poignées d'alliage. La cabine de luxe sur le paquebot en partance, habitacle spacieux au-dessus duquel il ébranlait sa paume potelée en direction des siens et de Louise, lui revenait ainsi vraiment bon marché...

L'eau grise et graisseuse de son port natal se fendait et se refermait derrière les flancs de son bateau. Il était occupé à édifier des vers sur les fleurs et les queues des cerisiers. Entendait-il le hurlement de sa sirène invisible, cri d'une femme qui sombre dans la nuit, cri absorbé par la tête et rendu par les entrailles, cri d'appel et d'adieu, plainte chancelante qui se perd comme la fumée dans les brumes éparses et épaisses ?

ANNE GINGER.

REMY BATAILLE

VU DU TROLLEY-BUS

Les Malassis, Charles Infroit
Un ciel bas sur Vitry guette sa proie

Un ciel sale aux aguets sur Yvry.

Devant le cimetière traverse la rue
l'ouvrier du matin, l'ouvrier vieux
l'ouvrier comme les autres
qui tient dans son poing
qui tient dans sa main, maigre comme une image, son [enfant.
Le père est dur
La gosse est dure

Le père est triste
La gosse est triste

Le père est un père ouvrier
La gosse une gosse ouvrière

Mais la mère qui les suit et tranquillement marche [derrière eux sourit

Cimetière Parisien, Porte de Choisy
Un ciel à quatre pattes sur Paris.

DANS LA SCIE DE TES HERBES

Oreilles ouvertes au soleil à la tempête les maisons réunissent nos royaumes
acclame l'odeur du café l'amitié des cuillers et du bol du pain et du raphia
acclame ta femme porteuse de rivières
acclame le vent dans la bouche de ton enfant
les beautés du monde rentrent en se piétinant dans ta grange dans la scie de tes herbes.

•

AU CENTUPLE

N'approche plus de mon seuil tes enceintes fortifiées tes chemins de halage sur la Loire
sur mon seuil je vois le clocher d'une motte de terre un caillou rouge et les chenilles se nourrir sans effort de silence et de soleil
je mêle à dessein mes doigts jaunis aux pieds rouillés de la table mes lunettes à l'aile ébouriffée des moineaux l'horizon d'une brouette emporte mes désirs jusqu'aux sources des alpages aux cheminées des cargos
mes désirs sans passé sans projets d'avenir se font leur chemin tranquilles entre la pierre plate et le linteau de la porte
je mêle à dessein la rafale emplie de feuilles mortes à la fille qui passe ardente et sérieuse
mon bonheur je ne demande qu'à le respirer bien seul pour te le rendre au centuple.

SANS COLERE

Les camions qui passent devant la gare ne sont pas chargés de jacinthes, sur leurs marche-pieds les jeunes gens ne fument pas de cigarettes, ma mère s'est endormie sur le coin de la table contre mon couteau et mon père se tait, une main sur le bouton de la porte oubliée dans le silence du dîner refroidi, je ne retrouve plus l'air de ma chanson du matin ni le goût des disputes et du vin : c'est la guerre

les murs ne peuvent pas grand chose contre ce grand vent qui pénètre chez nous sans crier gare et mon jardin ne me dit plus rien avec son sable piqué de feuilles mortes et ses derniers rangs de mache givrés, autour de moi mon amie s'agite : les fleurs ne lui suffisent plus mais la moindre caresse la meurtrit plus qu'une gifle

mon sac de soldat pèse plus lourd que sa poitrine nue dans mes mains mon sac de soldat que je retrouverai toujours de la fatigue au repos du repos à la fatigue empli de gamelles et de bouts de bois mon sac j'y mettrai juste assez d'amour vermeil pour me rappeler que tout de même on en reviendra.

RÉMY BATAILLE.

JACQUES GALAN

ET IL SERA GUERI

Soirs de foudre L'écaille
crépite dans les forêts tendrement entr'ouvertes
pluies de terreur et d'opprobe
sur les mares de lilas souillé
pluies de langueur qui ne pardonnent pas
aux amours traversières de l'innocence
aux reflets de ta voix qui stagnent sous les branches

les fontaines égorgées ont péri
surprises les fontaines forcées comme des bêtes
vous l'avez abandonné laissé au même endroit
lacéré - depuis chacun le bafoue
mais il ne vous doit rien ni son pain
ni son regard
ni les heures gangrénées ni le mal blanc des veilles

son dos est brûlé sa nuque est raide
il a suivi son ornière vers des pentes d'hermine
mais cette joie il l'atteindra par n'importe quel temps

•

il a fui la bouche de ceux qui lui ont adressé la parole
il a fui le geste de ceux qui lui faisaient signe d'entrer
le voilà comme un bouc pestiféré un idiot de village
aux noces de l'amitié il n'est plus visité
de loin en loin avez-vous des nouvelles de cette ombre
refroidie qui trouble à peine les lampes ?
il y a peu il aurait pu désenvoûter les chaumes
les arbres crevés quand se retirèrent les firmaments
misère dans le temps et dans la chair
longue vilenie ingurgitée jusqu'au sang
les paumes ne sont pas encore assez vides ni les
[poumons assez ardents

il n'a pas l'épaule d'un dieu ni son flanc à insulter
puis à chérir avec des mains de fils repentant
ni l'oreiller du blasphème ni le linge
ourlé sans y penser sous la torpeur des cuivres

•

solitude il faut épier longtemps les murs
pour croire qu'entre les pierres surgira la vigne
et jaillira le miel au goût de ronce
il faut parfois oser regarder un visage
et donner de la voix et tendre cette faim
quémander les ruisseaux princiers dans le matin
accorder la parole et le pas qui dénoncent
un amour interdit par un baiser d'enfant

•

voici les tombereaux les bergères aux lèvres noires
les arbres capillaires fouaillent des ventres aux
[pénombres nubiles
il est un blanc visage pourrissant dans un sourire
dans la fenêtre éclatée d'un Dimanche du côté de Marly
quand les brumes attendues prenaient possession de la
[rivière
et que le couple grelottait sous la veilleuse précoce du
[noisetier
lorsque la fille mal mariée se tue à évoquer
son seul amant qui la serrait en attendant le train pour
[Paris
voici la mort suspecte et vierge d'un seul cri

•

soirs de tubéreuse dahlia hagard et forcené
de tous les ors accouplés seule reste une étincelle
qui frémit entre les ais de la nuit
les pluies répudiées voici la maison douloureuse dans ses
[dentelles
voici le seul amour divisé dans son fruit
il est des froids qui ne gracient pas les ailes
et des instants volés où l'on risque sa vie

NATIVITE

L'enfant venu notre fier pouvoir
l'hôte radieux le Juste le dénudé
les averses multiples fécondent notre âge
de notre plein gré de nos mains ignorantes
voici le visiteur voici le protégé

Que tes yeux pleins de pleurs te rappellent ma foi
et les cheminements aux bois des fiançailles
l'exigence de l'eau pure est un apprentissage

Ne pas user le feu mais faire du soleil
la lampe imprévisible ouvertement livrée
soudain l'enfant a crié c'était merveille
c'était un grand matin quand il nous fut donné
une tempe recluse a mûri patiemment
voici notre gain et le plus clair de nos tourments

Neiges flagrantes vous pouvez venir
nous avons un gardien qui vous dispersera
que nous importe la hargne blême des rafales
que nous importe la trahison de nos bras
dans l'ombre corrompue qui crève ses étoiles
que peut nous faire la halte qui se dérobe
le pain arraché des lèvres la boisson marchandée
nous commençons la véhémence de l'été

Aujourd'hui seulement je peux parler du sang
et donner sa raison à la longue souffrance
j'ai l'honneur d'accueillir chaque fruit par son nom
j'ai le droit de cité sous tes paumes latentes
véridique matin qui fut témoin d'une naissance
j'ai découvert que mon domaine était immense

Malgré la nuit tu as passé vigilante et limpide
tu as permis le cri solitaire du vivant
par toi j'ai reconnu l'évidence de l'aube
la nacre la délivrance implacable de la lumière
la dure attente d'un visage aux yeux trop grands
la fragile éclosion des mains de notre enfant

JACQUES GALAN.

SALVATORE QUASIMODO

PRIX NOBEL DE LITTÉRATURE 1959

Les critiques formulées contre le choix de l'Académie suédoise, qui va, parmi tant de poètes notoires, choisir un Quasimodo, feront peut-être plus pour celui-ci que trente ans d'une activité littéraire pourtant remarquable. C'est même une contradiction de déplorer que le poète sicilien soit un inconnu, tout en souhaitant d'autre part que le prix Nobel aille à la découverte des grandes œuvres insuffisamment connues.

On peut se demander si le grand poète suédois Carl Vennberg (qui n'a pas franchi lui non plus le mur des langues) sait assez d'italien pour juger que l'Académie, distinguant Quasimodo, revient à la médiocrité confortable. Certes, chacun se fait sa liste de prix Nobels idéaux, qui ne coïncide jamais avec la liste officielle. Parmi les Italiens possibles, même, on peu regretter que le prix ne soit pas allé à Saba voici trois ans, à Montale ou Moravia cette année. Mais si le choix d'aujourd'hui comme tous les choix, peut être discuté, il ne peut ni indigner ni faire rire : il attire l'attention internationale sur un pays qui a une poésie moderne bien vivante quoique un peu ignorée, - et sur un poète italien de taille à supporter cette attention.

Quasimodo publie depuis 1930 et l'essentiel de son œuvre de poète est contenue dans trois volumes qui soutiennent toujours la lecture : *Et c'est déjà le soir* (1942), *Jour après jour* (1949), et *La vie n'est pas un songe* (1953). En outre, un beau renfort de notoriété lui vient de ses traductions, décriées et célébrées tout ensemble comme c'est le sort de toutes les traductions : les lyriques grecs et l'Anthologie palatine, des fragments de l'Odyssée, les Choéphores, Œdipe-roi, Electre, L'évangile de saint Jean, Catulle, des fragments des Géorgiques, Macbeth, La Tempête, Richard III, Roméo et Juliette, Tartuffe, Billy Bud (un acte de Melville) et E.-E. Cummings.

Les jugements italiens sur cette œuvre sont naturellement discordants. Mais on ne serait pas très loin d'en faire la moyenne en écrivant que Salvatore Quasimodo est, après Ungaretti et Montale, le plus discuté (c'est un titre des plus enviables) parmi les poètes nouveaux, - nouveaux pour le grand public, qu'ils atteignent après la cinquantaine. En fait, actuellement, la poésie de Quasimodo, ni même son niveau, ne sont vraiment mis en cause en Italie. Pour le définir en termes de valeurs françaises, on pourrait dire que le Nobel ne s'est pas plus discrédité en allant à lui que s'il était allé vers 1935 à l'auteur classique, savant, travaillé, du *Cimetière marin*. D'une prosodie moins riche en prestiges externes que celle de Valéry, - l'endécasyllabe italien classique, - Quasimodo tire toute la pureté formelle, toute la limpidité d'énonciation qu'elle peut donner.

C'est sûrement, - pourquoi ne pas le dire ? - beaucoup moins la poésie de Quasimodo qu'on discute en Italie, que sa personnalité ; moins sa personnalité peut-être que les évolutions de cette personnalité. Mais quel écrivain d'aujourd'hui n'a pas derrière lui ces méandres de pensée (honorables au demeurant) qui dessinent savamment leurs tangentes entre l'extrême-droite et l'extrême-gauche ? Mauriac lui-même et Camus, ne sont, pas plus que Gide, des modèles de cette vie intellectuelle rectiligne que chacun réclame des autres, sans se regarder dans sa propre glace. Et quand on pense à l'admirable éloge de l'Armée Rouge, tombé de la plume de Paul Valéry en 1945...

Dans un pays qui n'a pas plus de carriéristes intellectuels, ni moins, que les autres, Quasimodo, comme Ungaretti, a pu irriter par cela, que ceux qui n'en étaient pas ou plus les bénéficiaires appelaient ses coquetteries idéologiques. Que celui d'entre les écrivains qui n'a jamais craché sur l'Académie française trente ans trop tôt lui jette la première pierre, - et celui-là seulement.

Tous les prix, nous le savons tous, sont le dernier chiffre d'une longue suite de calculs : inutile de faire les ingénus seulement lorsque c'est le numéro que nous n'aimons pas qui sort à la roulette. Quasimodo était un Nobel valable, comme tant d'autres, et plus que certains. S'il avait eu le prix en 1953, quand tout le monde le voyait démo-chrétien, la presse eût été tapissée de ses éloges dithyrambiques. Il serait dommage que le monde intellectuel, en retard d'une révolution de pensée (et ce péril est très réel), soit l'avant-dernier carré des chasseurs de sorcières. Ou bien nous faudra-t-il regretter le temps où la vieille N.R.F. était capable de former (sans crier sur les toits qu'elle avait inventé la coexistence pacifique intellectuelle), le goût d'une qualité qui s'étendait sans discriminations d'un Saint-John Perse féodal, - et comme diplomate c'était le grand homme du *Petit Parisien*, - jusqu'au rouge Aragon, ou depuis l'ordre de Marcel Arland jusqu'à l'Apocalypse de Malraux ?

Ce qu'on veut dire, c'est qu'au temps des guerres de religion l'Académie suédoise eût été gourmandée pour avoir attribué le prix Nobel à Montaigne : les catholiques l'eussent trouvé trop protestant, les protestants trop catholique. On souhaite donc que la poésie de Quasimodo, - elle le mérite, - soit jugée en dehors des dosages qui (peut-être) ont présidé à son choix. On souhaite que des poèmes comme *Sur le tombeau d'Ilaria del Carretto, Jour après jour, 19 Janvier 1944, Thànatos athànatos* soient lus pour ce qu'ils sont : une partie du patrimoine de la poésie internationale la plus certaine.

Mais peut-être n'était-ce pas à Stockholm, trop près du lieu et du moment, qu'on pouvait le faire avec sérénité.

G. MOUNIN.

SALVATORE QUASIMODO

DEVANT CE QUI FUT ILARIA DEL CARRETTO [1]

Tes collines déjà sous la tendre lune,
le long du Serchio des filles en robes rouges
et bleues s'en vont légères.
C'était ainsi de ton temps déjà, chère Ilaria. Sirius
blanchit, chaque heure s'éloigne à son tour,
et le gabian s'exaspère, sur les plages
désertées. Les amoureux s'en vont tout heureux
dans l'air de Septembre, et leurs gestes
accompagnent les fantômes de mots
que tu connais. Ils n'ont pas pitié : toi,
soudée à la terre, que pleures-tu ?
Tu es restée ici toute seule. Le frisson
qui me prend, c'est peut-être le tien, de révolte et
[d'épouvante.
Les morts sont loin, les vivants plus encore,
mes compagnons vils et taciturnes.

(1) A Lucques, dans la cathédrale, la gisante de marbre sur le tombeau fameux, dû au ciseau de Jacopo della Quercia.

A TA LUMIERE NAUFRAGEE

Je nais de ta lumière naufragée,
soir d'eaux limpides.

L'air consolé flambe
de feuilles sereines.

Déraciné des vivants,
cœur provisoire,
je suis une frontière inutile.

J'expie avec application,
Seigneur,
le cadeau terrible de ta parole.

Lève-moi d'entre les morts :
chaque homme a pris terre,
et pris femme.

Moi, tu m'as gardé sans naissance
dans l'obscurité des matrices :

Nul ne porte mon désespoir
dans son cœur.

Je suis un homme seul,
un enfer vide.

AMEN POUR LE DIMANCHE DE QUASIMODO

Tu ne m'as pas trahi, Seigneur :
Toute douleur, d'abord,
me met au monde.

NEIGE

Le soir descend : vous nous quittez de nouveau,
chères images de la terre, arbres,
bêtes, pauvres gens serrés
dans des capotes de soldats, mères
au ventre stérilisé de larmes.
Et la neige nous éclaire, depuis les prés,
comme un clair de lune. Oh toutes ces morts.
Frappez-vous le front. Frappez-vous jusqu'au cœur.
Qu'une voix au moins crie dans ce silence,
dans ce cercle blanc de tombes fraîches.

JOUR APRES JOUR

Jour après jour : paroles maudites, le sang,
l'or. Je vous reconnais, mes semblables, ô monstres
de la terre. La pitié, sous votre morsure, a cédé,
la bonne croix nous a quittés.
Je ne peux plus revenir à mon paradis.
Nous élèverons des tombes au bord de la mer, sur les champs déchirés,
non les sarcophages qui marquent les héros.
La mort a joué, plusieurs fois, avec nous :
on entendait dans l'air un battement de feuilles, [monotone,
comme dans la bruyère au souffle du sirocco
quand le foulque d'eau se lève entre les tombes.

THANATOS ATHANATOS

Ainsi nous devrons te nier, Dieu
des tumeurs, ô Dieu de la fleur vive,
et commencer par un non dit à la pierre
obscure qui dit : je suis, et consentir à la mort,
et sur chaque tombe écrire notre seule
certitude : thànatos athànatos ?
Sans un nom qui rappelle les songes,
les larmes, les colères de cet homme
vaincu de questions toujours irrépondues ?
Notre dialogue change ; maintenant
l'absurde est possible. Là,
par derrière la fumée des brumes, dans les arbres,
veille le pouvoir des feuilles.
La pression de l'eau sur les rives est vraie.
La vie n'est pas un songe. L'homme est vrai,
son chagrin jaloux du silence est vrai.
Dieu du silence, ouvre la solitude.

SALVATORE QUASIMODO.

(Version de GEORGES MOUNIN).

JEAN ONIMUS

LA POÉTIQUE DE L'EAU D'APRÈS L'ŒUVRE DE H. BOSCO

Si l'on voulait résumer d'un mot l'effort qui anime toute l'œuvre de Henri Bosco, il faudrait dire qu'elle cherche le *contact* avec l'intimité du monde. Rien n'échappe à ce désir ardent de *participer*. L'orage, la neige, la pluie, les déserts comme les jardins, les matins de soleil, les nuits inquiètes et les nuits pacifiques, les plantes, les bêtes, les maisons, tout est absorbé dans cette clairvoyance attentive, cette lucidité ultra-sensible qui réactive des organes de l'esprit que l'usage de la civilisation a le plus souvent atrophiés en nous. « Je pris, dit-il, la mesure des choses qui m'entouraient et je m'y *confondis* jusqu'à participer à leur puissance surhumaine » [1]. Nous éprouvons tous la nostalgie de l'époque où l'homme *communiquait* avec les créatures et, se sentant un élément de la création parmi d'autres, était relié au cosmos par mille antennes secrètes. Notre manie (et notre orgueil) en Occident a été, depuis la Renaissance, de séparer absolument le spirituel du charnel. Mais en visant à la spiritualité pure, à l'angélisme de l'intelligence, nous avons dépouillé la matière : elle n'a plus rien à nous dire ou plutôt nous l'avons rendue muette ; ce monde qui nous environne nous est devenu étranger : un abîme nous en sépare. En échange, le spirituel, loin de se purifier, s'est monnayé en verbalisme, en abstractions mortes, en êtres de raison, en mots.

L'œuvre de Bosco, en accord avec celle de tant de poètes modernes, consiste à rendre de nouveau l'univers transparent, perméable à l'esprit. Apprendre à ressentir la *présence* des choses, réveiller à leur égard les sympathies ou les antipathies immémoriales de l'âme, ouvrir dans nos vies encombrées par les tâches utiles des espaces libres, des espaces verts pour la rêverie, bref nous donner à respirer, telle est la vocation de H. Bosco.

On pourrait distinguer dans cette redécouverte du monde

(1) *Malicroix*, p. 107 (nous soulignons).

plusieurs stades ou plusieurs niveaux. Au stade élémentaire, il s'agit tout simplement de *sentir*. Sentir avec la subtilité du primitif, de l'homme des bois ou des montagnes que la réflexion n'a pas encore détaché de son lien ombilical avec la mère nature. Parvenir comme Cyprien [2] à *entendre vivre* les êtres, entendre les « racines creuser la terre »... La rêverie rejoint alors ces grands thèmes obsessionnels dont Gaston Bachelard a entrepris l'étude. Bosco offre dans ses livres des trésors de documents pour quiconque s'intéresse à « l'imagination de la matière », c'est-à-dire aux rêves que suscite en nous la contemplation des éléments. Le rêveur *devient* la chose qu'il contemple, il se prolonge en elle et perd conscience de soi. Dans une sorte d'extase il *possède* l'eau, l'air, le feu : « J'étais heureux. De mon plaisir rien ne se détachait qui ne fût eau limpide, frémissement de feuillage, nappe odorante de jeunes fumées, brise des collines » [3]. Renonçant à soi, il prête sa conscience aux choses et les choses se reflètent en lui, prenant, dans ce reflet, leur vrai visage, celui qu'elles cachent à l'intelligence intéressée : l'eau devient vraiment l'eau et non plus le liquide inerte des robinets. Son *esprit* l'habite à nouveau, elle vit.

A un niveau plus élevé, je veux dire moins instinctif, les choses deviennent symboles : convenablement interrogées elles servent à transmettre un message. Les héros de Bosco ne cessent d'*épier*. A force de patience et au prix d'une terrible fatigue, il leur arrive d'approcher de ces secrets de l'âme que le monde autour de nous réverbère. Que de choses la nature peut nous révéler sur nous-mêmes ! Quel miroir de l'homme si l'on veut bien s'y regarder ! Nous n'avons jamais cessé de transférer sur elle nos désirs, nos terreurs, nos nostalgies : un saule parle à l'âme un langage bien différent du bouleau ou du cèdre : à travers ces symboles, l'âme se découvre, se mesure et s'exerce.

Enfin, au degré si l'on peut dire extrême de la contemplation, il se révèle, au cœur de toute chose créée, une *présence* étrange et tourmentante. Bosco s'élève alors à une sorte de sentiment panique et ce sont les dieux qu'il rencontre. A vrai dire, ces dieux ont plutôt une allure de démons : si l'on pénètre assez loin dans la matière, on en constate bientôt l'ambivalence : partout la créature est ambiguë, capable du meilleur ou du pire ; l'eau, le feu, la terre, etc, peuvent bien être baptisés, purifiés, consacrés, mais à l'état brut ce qui domine c'est assurément la force maléfique. Le poète qui s'absorbe ainsi dans les rêveries de la matière réactive des poisons, des sortilèges dont la culture, la civilisation et peut-être la Grâce nous avaient préservés. Ce n'est pas impunément que l'on se fait une âme sauvage, car la sauvagerie du monde, pour qui en a fait un seul instant l'expérience, est terrifiante. Elle

(2) *L'Ane Culotte*, p. 58.
(3) *Rameau de la Nuit*, p. 13.

arrache l'homme à son centre, elle s'empare de ses nerfs et en joue jusqu'à les briser. Écoutez l'aveu de Cyprien, cet Orphée moderne, qui a aimé la terre et ses créatures avec tant de ferveur: « J'ai regardé longtemps avec passion le même brin d'herbe, la même fleur, les mêmes yeux. Je les ai vus céder aux puissances de cette attention insensée, croître, éclore, obéir. Mais en ai-je reçu quelque signe d'amour ? » (4). Non, quelque chose de cruel, une méchanceté essentielle, gît ainsi au cœur de la création: Bosco n'a pas besoin d'incarner le diable pour qu'on en devine la présence effective. Le monde qu'il a ressenti est postérieur à la chute, mais il n'est pas comme celui de Claudel tout ruisselant de la grâce rédemptrice. C'est un monde païen sur lequel la grâce, si l'on peut dire, ne prend pas et c'est toujours en profondeur le maléfice qu'il rencontre.

Ces observations, nous allons tenter de les vérifier sur un exemple précis. Nous choisirons le thème de l'eau parce que, pour un homme qui, tel que Bosco, recherche le *contact,* l'eau est de tous les éléments le plus propice, elle est de tous le plus fascinant pour la conscience, celui où elle se retrouve le mieux parce que l'eau lui ressemble: comme elle, l'eau « réfléchit ». Aussi la conscience peut-elle se confondre en quelque façon avec le regard et les reflets de l'eau, l'eau prolonge au dehors, dilate et déploie cette vie secrète dont l'accès lui est normalement interdit, l'eau est un seuil. Dans toutes les mythologies il faut d'abord la traverser pour accéder à l'au-delà, enfer ou paradis. En ce sens l'eau est symbole de mort ou plutôt du mystérieux passage qui donne accès à la vie authentique. Ses reflets de surface et ses transparences intérieures sont l'image de l'âme. Mais en ébranlant les reflets du monde elle permet à l'âme de plonger à l'intérieur d'elle-même. L'eau nous aide à fermer les yeux sur les choses solides, à ramener le monde à sa fludité primitive et sans doute réelle: elle nous rend le chaos. Et c'est pourquoi la torpeur qu'engendre en nous son agitation ou son calme est si différente du sommeil. Torpeur pleine de vertiges, de brèves ivresses, parfois d'extases mais aussi d'angoisses et de funèbres désirs. H. Bosco d'ailleurs n'est pas sensible à tous les sortilèges de l'eau; il ne connaît guère que l'eau douce et l'eau dormante; la mer est absente de son œuvre, aussi bien la mer calme et laiteuse que le tumulte des vagues. C'est Hugo (ou bien Lautréamont ou Supervielle) qu'il faut interroger sur la poétique de l'Océan. Bosco ne nous parle que de la terre et des eaux terrestres, jamais des eaux marines. Nous examinerons tour à tour les rêveries que lui inspirent les eaux dormantes et les eaux violentes, les étangs et les fleuves. Mais il faut d'abord insister sur la signification générale de l'eau.

(4) *L'Ane Culotte,* p. 193.

I. - Ambivalence de l'eau.

Rien de plus ambivalent que le chaos, image du désordre mais aussi de la fécondité. L'ambivalence du chaos est aussi celle de l'eau. Magicienne, la « dame du lac », qu'elle soit l'antique nymphe ou la fée médiévale, est capable de rendre fou (le mot *nymphatus* ou *lymphatus* veut dire fou) ; et pourtant cette même eau n'est-elle pas le symbole de l'innocence ? C'est elle qui purifie et qui baptise ; les mystiques l'ont comparée à la grâce divine... Dans son livre sur la liturgie, Romano Guardini note cette « ambiguïté démoniaque de l'eau si fortement exprimée dans le rituel de la bénédiction » par laquelle, au cours de la cérémonie du Samedi Saint, le prêtre exorcise l'eau baptismale. « L'eau, écrit-il, est tout ensemble douce et terrible, elle vivifie et elle tue, elle est limpide et pleine d'énigme. Le Mauvais est en elle et le Magique : celui qui n'a pas éprouvé cela ignore la Nature... Le satanique est dans les choses et, avant qu'elles vaillent pour Dieu, elles doivent préalablement être purifiées... c'est ainsi que de l'eau, de l'élément mauvais, dangereux qui nous donne parfois le frisson de l'angoisse naît l'élément limpide et pur, serviable, humble, précieux et chaste » (5).

Claudel et Péguy, avec leur optimisme accoutumé, n'ont vu dans l'eau que le symbole heureux de la grâce : « Toute eau est désirable » (6), s'écrie Claudel étourdiment. C'est que Claudel et Péguy voient l'eau, si l'on peut dire, de loin. Bosco, lui, la considère longuement et de près. Rien ne montre mieux que cet exemple sa clairvoyance. Pour lui, en effet, l'eau garde son ambiguïté originelle et même, comme chez la plupart des créatures, c'est la puissance maléfique qui l'emporte. « Près des sources, écrit-il, on perd la raison... les eaux même limpides ne sont pas toujours amicales » (7). L'attrait qu'elles exercent est presque toujours malsain : « L'eau me hante et souvent elle me menace dans mes rêves. Je la crains et la cherche autant que je la fuis et que je l'aime... elle m'attire presque religieusement... Le seul fait d'en parler me suggère tant de secrets, me rappelle des origines si mystérieuses que le moindre filet d'eau claire entraîne ma pensée jusqu'aux abîmes » (8). En vérité si l'eau produit ce vertige c'est qu'elle monte des profondeurs souterraines. L'esprit de la terre, l'esprit des ténèbres est en elle. Bosco parle quelque part de ces pays sauvages où « affleure, avec les sources, l'odeur inquiétante de la terre » (9). A la terre sèche, au désert de sable, il manque cette dimension verticale : ce sont des paysages purs. Mais avec les marais et les sources quelque chose émerge de l'ombre

(5) *Liturgische Bildung*, Fribourg in B. 1919, trad. d'Harcourt *L'esprit de la Liturgie*, Plon 1929, p. 21.
(6) *Connaissance de l'Est*, p. 105.
(7) *Mas Théotime*, p. 50.
(8) *L'Antiquaire*, p. 359.
(9) *Hyacinthe*, p. 12.

et se glisse parmi les reflets du ciel, les étangs cachent « un hôte attentif et un peu sournois » [10]. C'est par eux qu'on peut entrer en communication avec l'esprit souterrain. Le vieux Mus ne s'y trompe pas : l'âme du domaine de Loselée est dans la fontaine des nymphes perdue dans le touffu des arbres, encombrée de terre grasse et de feuilles mortes. « Agenouillé et penché sur la conque il avait posé une main sur le rebord de pierre. De l'autre il tenait un roseau. Un bout de ce roseau allait à son oreille, l'autre plongeait dans l'eau argentée par la lune. Mus écoutait. Nulle chute de feuille ne troublait l'eau plane. Nul souffle... Et ainsi je le surprenais parlant à l'eau, écoutant ses réponses, dialoguant dans sa folie avec cette créature fuyante... » [11]. Dans cette scène extraordinaire, le roseau symbolise l'union de Mus avec l'esprit de la terre par l'intermédiaire de l'eau. Ce lien matériel, cette communion physique sont puissamment évoqués dans *Hyacinthe,* lorsque le héros couché, une nuit d'orage, dans une île au milieu des étangs, laisse sa main tremper dans les eaux invisibles : « Je sentis alors distinctement que l'eau montait et descendait... Les étangs respiraient et ma main plongeait dans le cœur des eaux. Il me sembla bientôt que j'étais en contact avec une vie à peine imaginable... Je mêlais ainsi aux opérations de mon sang et aux hantises de mon âme les mouvements secrets des eaux de la terre » [12]. Les pulsions du sang dans le corps et celles de l'eau sur la rive sont ici tellement confondues que la conscience a l'impression d'absorber le paysage et de se dilater aux dimensions de la terre. Elle bat au rythme de la vie universelle. « Quand une rêverie, écrit G. Bachelard, vient ainsi s'absorber dans une substance, l'être entier en reçoit une étrange permanence. Le rêve s'endort. Le rêve se stabilise. Il tend à participer à la vie lente et monotone d'un élément. Ayant trouvé son élément, il vient fondre toutes ses images. Il se matérialise. Il se « cosmose »... on ne se guérit jamais d'avoir rêvé près d'une eau dormante » [13]. Tel est l'aspect maléfique de l'eau : elle *absorbe* la conscience et l'asservit comme la Lorelei fascinait ses victimes. L'homme qui a cédé au chant des sirènes n'est plus un homme ; il devient chose ; il croit posséder mais c'est la terre qui, par la magie de l'eau, le possède. Vidé de sa substance, exalté par une mauvaise ivresse, il court à sa perte comme s'il était maudit. Par la magie de l'eau, par le contact de l'eau, la terre s'empare de lui. La Terre-mère. L'eau, symbole de la féminité, l'ensorcelle. Si la conscience claire, en le séparant des puissances obscures, « magnétiques », de la nature a fondé sa liberté et sa noblesse, il faut dire qu'en cédant aux prestiges de l'eau l'homme perd cette noblesse et cette liberté. Ce n'est pas impunément qu'on se rend conducteur

(10) Ibid., p. 38.
(11) *Rameau de la Nuit,* p. 292.
(12) *Hyacinthe,* p. 71.
(13) *L'eau et les rêves,* p. 123.

de ces courants telluriques; ils sont plus puissants qu'on ne croit et parfois peuvent foudroyer.

Mais Bosco n'a pas ignoré l'autre visage de notre sœur l'eau, son visage de lumière et d'innocence. Il faut lire dans l'*Ane Culotte* les pages du journal de Cyprien où il raconte la naissance d'une source [14]. Cyprien a creusé tout le jour. Vers le soir l'eau commence à filtrer à travers la terre. A minuit « elle a beaucoup coulé. Elle emplit maintenant un creux qui a bien un mètre et demi de côté. La lune éclaire cette petite conque. Quand on se penche on voit distinctement l'eau qui arrive du fond en soulevant des bulles d'air ». Avec l'eau, le jardin de Cyprien est né. La terre a ouvert les yeux et commence à refléter les étoiles; la terre s'anime; le jour est proche où la vie germera dans ce désert... « Ce matin je me suis levé à l'aube pour aller revoir mon eau... Il faisait bon. J'ai surpris deux ramiers qui buvaient dans la conque juste au-dessus des bulles d'air ». Une source... et le bonheur est devenu possible; le paradis ne serait-il pas né autour d'une source ?

Les arabes le savaient bien, ces hommes des sables. Aussi ont-ils été les plus merveilleux poètes de l'eau. Ils ont su créer, avec les jeux des vasques et le chant des fontaines, un milieu « spirituel » où la joie des sens épouse parfaitement celle de l'âme. Les jardins de Grenade ou de Fez ressemblent à celui de Cyprien avec plus d'apprêt, plus d'élégance et moins de farouche sauvagerie. H. Bosco a beaucoup aimé ces jardins secrets perdus dans le dédale des quartiers arabes de Fez: l'eau y est canalisée, apprivoisée. Elle y perd son maléfice naturel et ne garde que son innocence et sa gaieté. « Des régions souterraines où, goutte à goutte, se composent les nappes nourricières, un canal peut-être fragile la conduit jusqu'à l'atrium. Tout à coup le marbre s'oppose: le fluide rencontre la paroi et accepte une forme. La pierre taille l'eau et en modère le destin... Elle devient, dès lors, une eau intelligible et atteint à la dignité d'une architecture liquide. Elle se construit et s'épure, captive limpide où boivent les colombes... L'obstacle qui l'a contenu lui révèle aussitôt sa transparence. C'est sa nature même : la pureté » [15]. De l'étang, la vasque n'a conservé que les caractères propices, comme de la source la fontaine: ce que l'eau a perdu, c'est sa sauvagerie; ses reflets et sa profondeur, comme son chant monotone n'ouvrent plus d'abîmes dans la conscience: cette eau n'est plus capable que d'enchanter l'esprit, non de le tourmenter. On peut se demander si Bosco, dans le fond, ne préfère pas tout de même les eaux dans leur sauvagerie. Du moins est-ce assurément sa tentation mais toute son œuvre ne consiste-t-elle pas tour à tour à céder éperdument puis à résister à ce genre de tentation, à plonger dans le sauvage et à revenir, épuisé de fatigue et

(14) P. 182.
(15) *Des sables à la Mer*, p. 72.

vaguement gêné, vers les créatures intelligibles, les gens raisonnables ?

II - L'EAU DORMANTE.

« Il y a dans l'eau dormante, écrit Guardini, dans sa fluide transparence, toutes les possibilités mais aussi tous les dangers et toutes les perfidies » [16]. C'est par excellence l'eau maléfique comme le confirment tant de traditions populaires : l'eau dormante fait peur.

Il y a deux sortes d'eaux dormantes : l'étang de surface et le lac souterrain. Les étangs jouent dans *Hyacinthe* un rôle primordial : sans eux le haut plateau désolé ou s'élève la Commanderie serait exaltant et parfaitement sain pour l'âme. Tant que le narrateur n'a pas découvert les étangs, sa solitude est paisible. Mais leur présence l'inquiète : il goûte sur leurs bords des plaisirs morbides, ils deviennent vite sa tentation. Une mauvaise tentation. Pourquoi ? En quoi consiste le maléfice des eaux dormantes ? Il parait triple. On y distingue d'abord le phénomène bien connu du narcissisme, on va aux étangs pour « jouir de soi, se voir, se haïr ou s'aimer » [17]. L'eau nous invite au regard intérieur. N'est-elle pas elle-même regard ? Autour de l'eau il semble que le monde pense et Claudel nous dit à propos des miroirs d'eau dans les jardins japonais que « tout se compose autour de cette eau qui pense » [18]. Le bord d'un lac forme une perpétuelle invitation à la réflexion intérieure. La conscience, au lieu de s'accomplir au dehors, se referme alors sur soi et pour ainsi dire s'emprisonne elle-même. L'eau d'un lac est une eau emprisonnée mais c'est une eau qui semble heureuse. Symbole d'égotisme. Elle apprend à jouir de soi mais ce sont d'amères délices, bientôt pleines de troubles et d'appréhensions. C'est se perdre que se retrouver ainsi car tôt ou tard on s'aperçoit qu'on n'embrasse qu'une idole, un fantôme, un reflet.

On ne sort du narcisssisme qu'en perdant son âme. Le contemplateur a cru se posséder : en fait il s'est dissous dans l'élément liquide. L'eau douce, l'eau insinuante détruit en la caressant toute résistance : elle pénètre tout.

Plantes lentes et longues qui s'effacent
Souvenirs et réminiscences
Sans troubler la limpidité de ta surface
Se dissolvent aux sites du silence [19]

Au bord des eaux immobiles se produit une lente putréfaction de l'esprit. Extase ? Non mais véritable perdition. La volupté de cet *abandon de soi* a été pour la première fois

(16) Op. cit., p. 69.
(17) *Hyacinthe*, p. 36.
(18) *L'Oiseau noir dans le Soleil Levant*, p. 279.
(19) *Le Rameau et la Source*, p. 198.

ressenti par Rousseau. « Le moment où je dérivais, dit-il en parlant de ses promenades en barque sur le lac de Bienne, me donnait une joie qui allait jusqu'au tressaillement » [20] et, dans les *Rêveries,* il répète: « m'étendant tout de mon long dans le bateau, les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses » [21]. C'est ainsi que le narrateur d'*Hyacinthe* se sent *descendre :* « J'entraînais doucement dans ma descente toute l'étendue des étangs, des bois, des eaux et les milliers d'oiseaux sauvages. Sans secousse, ce monde magique se détachait des lèvres de la terre et nous descendions hors du temps en nous élargissant jusqu'à nous dissoudre et nous perdre aux nébuleuses des abîmes » [22]. Hors du temps ! Le plaisir que Rousseau et tant de romantiques ont éprouvé au bord des lacs n'est pas de nature narcissique, bien au contraire: il s'agissait pour eux de s'oublier, de perdre conscience de leur vie personnelle pour se plonger dans l'instant universel. Comme dit Bachelard, leur rêverie leur permettait de se « cosmoser ».

Chez Bosco, cette plongée à perte d'âme ne va pas sans terreur ni sans remords, et nous touchons ici le troisième aspect du maléfice; le plus grave. S'il n'y avait que perte de soi ! Mais il s'agit, en fait, d'une possession. Par un autre. Comme nous le disions plus haut, l'eau est un lieu de passage: elle donne accès aux profondeurs.

> *On voit glisser sous l'apparence*
> *Le visage d'un autre monde* [23]

L'eau dormante devient ainsi l'image de la mort [24]. Passage au néant ? Ce n'est pas sûr. Passage vers une autre réalité plutôt, une réalité angoissante et habitée par des présences inquiétantes: « J'avais parfois la sensation presque physique d'un autre monde subjacent et dont la matière tiède, tiède et mouvante aussi, affleurait par dessous l'étendue morne de ma conscience » [25]. La fièvre couve dans le fond des marais comme elle couve dans les profondeurs de notre âme. Sous l'apparente limpidité que de monstres se devinent ! « L'eau calme et solitaire est la mère des rêves » [26]. Peut-être ! Mais surtout la mère des cauchemars. Il ne faut pas agiter l'eau qui dort sous la lune de peur de réveiller Dieu sait quelles folles et furieuses présences ! L'herbe même au bord des étangs paraît malsaine, elle y sent la « flamme » [27]. Aux jours d'orage, des feux follets s'allument sur les eaux - le marais en flammes est une vision dantesque -

(20) *Confessions,* Livre XII.
(21) *Cinquième Promenade.*
(22) *Hyacinthe,* p. 30.
(23) *La Rameau et la Source,* p. 193.
(24) Cf. Bachelard *L'Eau et les Rêves,* p. 63 et suiv.
(25) *Hyacinthe,* p. 28.
(26) *L'Antiquaire,* p. 137.
(27) *Hyacinthe,* p. 37.

dénotant [28] ainsi leur ambiance diabolique. On trouve même chez Bosco ce « complexe de Caron » dont parle Bachelard : « Bloqué dans les eaux mortes », à bout de nerfs, le héros de *Hyacinthe* perd conscience. Quand il s'éveille, il est bel et bien dans cette barque des morts qui hante les légendes, pilotée sans bruit dans l'épaisseur nocturne par un vieillard inconnu qui « manie une perche ». Ainsi la contemplation de Bosco, à mi-route entre le réel et le fantastique, réveille en nous les plus antiques, les plus immuables songes.

Mais si l'on veut épuiser la « substance onirique » de l'eau dormante, il faut évoquer l'eau souterraine et l'eau nocturne. Nous l'avons dit : le maléfice de l'eau provient de son origine : elle sort de la terre et de la nuit des grottes. C'est là que nous la surprendrons dans son essence magique avant que le soleil ne l'ait purifiée et pour ainsi dire humanisée. C'est, dans le souterrain de Lirande, la brusque apparition d'une vasque d'eau transparente et parfaitement immobile [29] ; mais l'évocation la plus suggestive est celle de l'aquarium suspendu dans les caves de l'Antiquaire [30] : il s'agit cette fois d'une masse d'eau contemplée *par en dessous*. Baroudiel couché sur un divan regarde fixement cette eau noire au-dessus de lui où brille par instant l'écaille d'un poisson [31]. Cette fois l'eau a été pour ainsi dire traversée. Nous sommes au-delà des profondeurs, dans un étrange paradis à la fois morne et agité, totalement séparés du monde des eaux vives et lumineuses ; le lit de Baroudiel ressemble à un cercueil et une angoisse funèbre le saisit. Ce qu'il voit c'est un chaos sans cesse renaissant de formes et de couleurs. Bientôt, perdant de vue la paroi de cristal, il lui semble qu'il pénètre dans cet univers fluide, « un monde sans pensées submergeait la pensée ». « Eau silencieuse, eau sombre, eau dormante, eau insondable : autant de leçons matérielles pour une méditation de la mort », écrit Bachelard [32]. Quand le petit Marcellin, malade, raconte son cauchemar, c'est une remontée à travers les eaux profondes qu'il évoque. Son rêve, à l'autre bout du livre [33], répond à la descente [34] du corps de Maria Josépha immergée en mer. La morte s'enfonce lentement, verticalement : « d'abord elle glissa dans une eau glauque où circulaient de fluentes et lumineuses lactescences. Puis un courant survint qui inclina son corps et, quand il reprit l'équilibre les cheveux tout à coup se dénouèrent [35]... Il atteignit bientôt les eaux nocturnes etc... » vertige de la plongée dans les profondeurs étoilées de l'abîme... Marcellin, lui, revient à la vie, il *monte* vers la transparence, vers « l'aube incolore des eaux supérieures »...

(28) Ibid., p. 64.
(29) *L'Antiquaire*.
(30) *L'Antiquaire*, p. 157.
(31) Ibid. p. 334 et 362.
(32) *L'Eau et les Rêves*, p. 96.
(33) *Rameau de la Nuit*, p. 270 et 75.
(34) On devrait étudier chez Bosco le thème de la *descente*.
(35) Cf. Bachelard, *L'Eau et les Rêves:* le « complexe d'Ophélie ».

Cette accointance entre l'eau profonde et la mort s'explique par les perpétuels échanges d'images entre l'eau et l'ombre. L'eau profonde n'est qu'une nuit plus épaisse et plus froide. Une nuit tangible, une nuit sans repères. Une nuit où l'on descend éternellement. Tel ce fleuve dans l'obscurité dont on ne perçoit que la vaste rumeur: « Nous avions l'air de flotter sur un lac sombre en marche tout entier à travers les ténèbres » [36]. Encore un fleuve a-t-il un sens: il « marche ». Mais quand l'eau immobile se mêle à la nuit jusqu'à se confondre avec elle le vertige devient insoutenable: il semble que l'univers retourne à l'unité primitive, au pur néant. Une des pages les plus étonnantes de Bosco raconte une aventure de ce genre dans un lac de l'Atlas marocain. Il s'est laissé surprendre en barque par une nuit sans étoile. « J'étais en suspens sur le vide indéfinissable de la nuit... J'étais le seul être dans ce vide immense où tout l'être se dissolvait... Déjà je fondais par-delà l'unité totale dans ce qui n'a plus d'au-delà et d'où rien n'est sorti encore, d'où rien ne peut sortir peut-être et qui n'est qu'un désert immense où le sommeil, même le sommeil de la mort, est inconnu... » [37]. Bosco n'est pas un philosophe; le *concept* de nihilisme ne le touche pas. C'est par les sens - des sens subtils - qu'il accède aux idées: je ne connais pas d'évocation plus saisissante du néant que ce cauchemar nocturne sur un lac immobile.

L'ombre joue un rôle important dans les œuvres de Bosco. C'est une ombre épaisse comme un fluide, une ombre opaque. Elle participe ainsi des maléfices de l'eau. La nuit qui pèse sur le parc de Loselée est une nuit liquide où brillent des éclats d'aquarium. On s'y insinue, on y glisse sans bruit mais il semble aussi qu'on y étouffe.

Au soleil, l'eau dormante perd son maléfice, surtout quand la terre qui l'environne tend à disparaître comme sur les tableaux de Turner ou des peintres chinois. Alors ne subsistent plus que l'air et l'eau: l'âme heureuse s'y dilate dans la pure clarté comme sur l'estampe que Baroudiel découvre chez l'Antiquaire. « Là tout baignait dans le calme et le calme d'un monde sans support ou, du moins, que soutenaient seuls des étangs limpides et des nappes d'air. Flottant sur cette étendue irréelle, une barque demeurait immobile et comme suspendue... le rivage n'était qu'un trait entre le ciel et l'idée de cette onde » [38]. Nous sommes ici à l'antipode du marais flambant sous l'orage et des eaux nocturnes. L'eau dormante devient un ciel inversé, le paysage d'eau et d'air a absorbé la terre. « Il me semblait que j'avais découvert le lieu idéal du repos... l'équilibre des eaux et de l'air, d'une égale limpidité, y maintenant l'ordre... c'était l'aube et le souvenir de l'infini ». Arrêtons-nous sur cette

(36) *Malicroix*, p. 18.
(37) *Des Sables à la Mer*, p. 181 - 183.
(38) *L'Antiquaire*, p. 27.

image céleste: elle nous repose des fièvres des marais et de la nuit abyssale. Autant le mariage de l'eau avec la terre, l'ombre ou même le feu est sinistre, autant son union avec l'air est exaltante et reposante à la fois. Mais de telles évocations sont bien rares chez Bosco: son penchant le ramène instinctivement vers les eaux maléfiques.

III - Conclusion.

L'eau dormante est une eau fermée. Le seul mouvement qu'elle permette est un mouvement de descente, une immersion. L'eau violente est au contraire une puissance dynamique: elle entraîne; l'imagination de Bosco, volontiers statique, *sent* beaucoup moins profondément l'eau vive que l'eau morte, à la différence de Giono par exemple. Giono est à l'aise dans le courant d'un fleuve; il en tâte les muscles, en épouse la force, en adore les violences. Antonio, dans *Le Chant du Monde,* est vraiment l'Esprit du Fleuve, un dieu antique. Au contraire, dans le seul roman de Bosco où l'on nous montre un fleuve, le Rhône est, la plupart du temps, évoqué dans l'ombre nocturne ou sous un rideau de pluie dans le brouillard: il tend presque à l'immobilité. Il est décrit dans sa masse, non dans son détail ; au fond il *intéresse* beaucoup moins le narrateur que les futaies de l'île avec leurs taillis et leurs clairières. Le fleuve n'est là que pour séparer; il permet à l'île d'exister, mais lui-même existe-t-il ? Il existe comme une volonté malveillante et farouche: « Le fleuve me hantait. La proximité de sa grandeur réveillait en moi une antique terreur des eaux... la fluidité des eaux fluviales lentes ou rapides me trouble... Ce sont des êtres sinueux et insinuants que les fleuves et les rivières même farouches » [39]. Sans doute. Mais pour faire sentir cette présence hostile ce n'est pas à la violence des eaux qu'il fait appel mais aux envasements des rives, à ces bords fangeux où la terre se mêle à l'eau, bref à ce qui, dans un fleuve, ressemble encore à un marais. N'est-ce pas significatif ? Une seule fois, dans ce roman consacré au Rhône et à la terre qu'il a engendrée, la Camargue, on nous fait ressentir la puissance des eaux. Le passage, du reste, est très beau: « J'étais seul, immobile, au centre de cette ruée liquide... Je sentais en moi la lente ascension d'une force impersonnelle, comme si la puissance et la grandeur fluviales m'eussent pénétré à leur tour de leur sauvagerie. J'étais l'eau... l'eau passait en moi » [40]. Comme d'habitude le poète s'assimile à l'élément. Il « devient » ce fleuve qu'il décrit. Mais avec moins d'intensité et de complaisance que s'il s'agissait de pluie, de neige, de plans d'eau immobiles ou de sources

(39) *Malicroix*, p. 26.
(40) *Malicroix*, p. 41.

terreuses. Cette force brute, peut-être stupide ne l'intéresse guère. « Le fleuve ? C'était un être. Je n'en doutais plus. Un être redoutable. Il avait une volonté... » (41). Mais aussitôt après voici que revient le thème du marécage: « ces rivages je les sentais fondre. Je m'enfonçais dans un sol qui se liquéfiait jusqu'à se diluer dans ce mystérieux fleuve intérieur dont le flot noir coulait en moi parallèlement au fleuve nocturne de la terre ». C'est à peu de chose près le vertige d'*Hyacinthe*.

Que ces brèves notes sur « l'eau violente » suffisent: elles nous serviront de contre-épreuve: Bosco ignore la mer dont il dit qu'elle l'exalte (42) mais dont il n'a jamais fait la matière de ses rêveries; c'est l'eau douce qui l'intéresse, moins franche, plus inquiétante et peut être plus subtile que l'eau de mer. Et c'est surtout l'eau dormante, plus mystérieuse, plus enveloppante que l'eau vive. Même une source se transforme vite dans son imagination en vasque immobile (43). De même ce n'est pas la mer orageuse qui a inspiré les anciens bretons, mais l'eau immobile de Barenton dans la forêt de Brocéliande: voilà le *thème* de Bosco, sur lequel joue son imagination. Au fond cette eau n'est pas vraiment de l'eau: enfoncée dans la terre, tapie au creux d'une grotte ou cachée sous d'épaisses frondaisons d'arbres, c'est un fluide tout chargé du magnétisme de la terre. Ses bords ne sont pas francs: ils sont faits de boue, de fange diluée; ses profondeurs pénètrent le sol où il est né et d'où il jaillit. Par lui s'exprime en réalité non le génie des eaux, mais ce génie de la terre dont Bosco, dans tous ses livres, ne cesse de capter, parfois douloureusement et malgré lui, l'envoûtante émanation. Dans les limites définies, la rêverie de l'eau répond chez lui à des évidences profondes auxquelles nous devons consentir. Il arrive même que ses rêves correspondent si parfaitement avec les exigences secrètes de notre imagination qu'à son tour il nous ensorcelle. Ses livres avancent lentement mais puissamment comme une incantation et le lecteur saisi, possédé comme le héros d'*Hyacinthe* au bord des étangs, cède à la torpeur magique. « Les véritables intérêts puissants sont les intérêts chimériques, écrit paradoxalement Bachelard. Ce sont les intérêts qu'on rêve, ce ne sont pas ceux qu'on calcule » (44). Contrairement à ce que croient les hommes de notre temps, toujours si fiers de s'être affranchis de la nature, les rêveries ancestrales ont encore sur nous une prodigieuse emprise. C'est la tâche heureuse des poètes de nous en faire souvenir.

JEAN ONIMUS.

(41) *Malicroix*, p. 159.
(42) *Malicroix*, p. 25.
(43) *L'Ane Culotte*, p. 182.
(44) *L'Eau et les Rêves*, p. 101.

HENRI BOSCO

Henri Bosco à Jean Onimus

Cher Monsieur,

J'ai lu et relu attentivement votre étude sur « la Poétique de l'eau » dans mon œuvre. Elle présente des vues où je reconnais, en effet, bien des résultats de mon aventure. *Car c'est une aventure.* A ce qu'a signalé Bachelard vous avez ajouté vos propres découvertes. Or c'est moi que vous découvrez, et si de ce que vous pensez je n'ignorais pas l'existence, il n'en reste pas moins que vous m'avez, plus d'une fois, éclairé sur moi-même. Pour quelqu'un qui aime jeter, de temps à autre, un regard en arrière, et réfléchir sur ce qu'il a trouvé — sans vraiment le vouloir — un tel apport est un enrichissement. Vous dégagez, en effet, le plus souvent cette volonté profonde et inconsciente — ou plutôt ce vouloir obscur, qui obstinément conduit et maintient un écrivain sur le chemin de sa propre nature. Il est hors de doute — et j'y ai longuement réfléchi après coup — que cette nature me porte à chercher le contact, la pénétration, la fusion, en présence des choses. J'appelle cela la recherche de l'âme — de l'âme que je suppose exister dans les choses, mais si loin et dans un tel état de sommeil et de confusion que l'intelligence ne saurait, toute seule, y atteindre.

Il me semble que le monde aspire à la parole, et n'y arrive pas. Il crée tout au plus des murmures. Ceux-ci n'ont de signification encore qu'émotive, mais dans chaque émotion sommeille un germe de pensée — et je donne au mot *émotion* d'abord ce sens — qu'il a — mais effacé — de mouvement intime, dont le point de départ se situe au plus profond de la substance. Il n'est point de substance que n'ébranle une vie mal définissable et qui vibre en secret pour chercher à se définir. Oserai-je dire que le roc le plus dur, le plus massif, le plus informe a le désir latent d'atteindre à la conscience ?... L'univers entier tend vers l'homme, qui tend vers un « je ne sais qui », lui aussi encore indéfinissable, mais plus grand que l'homme. Cependant quel danger dans cette double

aspiration à des états supérieurs mal connus — et de la matière, qui ne connaît rien, mais seulement désire — et de l'homme, qui croit se connaître et qui, au même désir de transcendance, donne une forme forcément fictive, où fatalement il projette toujours ses propres traits.

Là se cache cette Force obscure à laquelle un nom a été donné sagement. Car un nom peu ou prou définit — et ici, ce qu'il faut redouter avant tout c'est l'Indéfinissable.

Cet « Indéfinissable » — vous avez raison — je l'ai rencontré, et non sans un hérissement de la chair, un trouble de l'âme. Mais il fallait que cette rencontre se fît. J'ai un côté positif, un goût du combat, un besoin aussi d'y voir clair — qui n'est pas simple curiosité de l'esprit. J'ai cru qu'ayant détecté « la Présence étrange » et voyant à quel point elle passait dangereusement inaperçue, à mes risques et périls, j'en devais signaler l'existence, montrer les effets — du moins quelques-uns — dégager autant qu'il se peut, l'être — sinon tracer le vague contour de sa forme. Même sous cet aspect nébuleux, indistinct, la « présence étrange » est dénoncée. Elle y perd quelques-uns de ses pouvoirs. Car la suprême ruse du Malin n'est-elle pas de nous laisser croire qu'il n'existe pas ? Dès qu'on s'est assuré qu'il existe, on peut lui opposer sa propre existence — et, que ce soit ou non avec succès, il y a un grand avantage pour l'homme à pouvoir risquer une telle confrontation. Il s'y définira lui-même avec une puissance que nul autre obstacle ne lui eût permis d'atteindre. Ainsi se définissent mes « héros » les plus significatifs : Pascal — dans « *le Mas* », Mégrement dans « *Malicroix* » — entr'autres...

Car c'est là l'aboutissement de ces incursions souterraines, infra-matérielles — infernales, si vous le voulez... Une épreuve où se définit dans la douleur — où se consolide, où finalement se construit une nature d'homme — Or — vous l'avez noté — si le sens de ce mouvement n'apparaît qu'à la fin du drame, et brièvement — si ce n'est qu'une flèche indiquant une direction, cette flèche a la pointe en l'air, elle vise le Ciel. Il n'y a de surpassement que dans un itinéraire vers Dieu. L'épilogue de « *l'Antiquaire* » le montre clairement. L'homme qui vise seulement à devenir surhomme, s'il y réussit, n'en reste pas moins l'homme. Il ne saurait se dépasser qu'en se rejoignant quelque part. D'où l'échec de ce tout puissant Cyprien, celui de « *l'Ane* ». Mais il y a Dieu, c'est ce qu'il ne faut pas oublier ; même aux plus troubles moments d'un drame noir comme « *Le Rameau de la Nuit* », j'y tiens. Or nous avons eu cette grâce — nous, hommes

— de croire que Dieu s'est fait homme. L'Ame même du monde s'est mêlée à nous, s'est fondue à notre chair, a été nous-même — et depuis nous savons qu'Elle est en nous. Nous sommes de la race de Dieu, ses fils. Le sang de l'homme cloué sur la croix, c'était le sang même de Dieu. Et c'était aussi le vôtre, le mien. Il y a là de quoi vous faire frémir de terreur, mais aussi vous dilater le cœur à la mesure de tout l'univers — ce qui n'est pas moins effrayant...

Ainsi, au-delà des évocations les plus sombres d'une œuvre qui a ses enfers — nos enfers — il y a ce point magnifique — qui oriente le drame vers Dieu. Si la terre tourne sans fin sur elle-même autour d'un axe qui plonge dans le feu central, elle n'en est pas moins emportée avec son soleil et toutes les planètes vers la constellation d'Hercule. De même cette œuvre, qui est telluriquement animée par « la Présence étrange » qui l'habite, (qui l'habite dans le sein des choses si ce n'est dans le cœur des hommes) — est entraînée irrésistiblement vers cette invisible constellation qui se situe à la fois au Ciel et dans l'âme — et dont on sait qu'elle indique le sens de Dieu.

HENRI BOSCO.

CHRONIQUES

LE TEMOIN POETIQUE

JEAN LAUDE
OU
"LA MORT DE LA POÉSIE[1]..."

« *Erige en cet espace un tel temple formel - Que l'obscur d'une pensée heureuse s'y devine* ». Certes, comme toute citation celle-là est arbitraire, les deux vers ayant dans le contexte une autre portée. N'empêche que l'on peut y voir, pour les besoins de la cause, la définition non pas de la poésie de Jean Laude, mais de l'impression que cette poésie donne à un lecteur non initié et non prévenu. Rien de comparable à ce qu'André Lhote appela un jour « l'utilisation plastique du coup de foudre », à la méthode pratiquée encore aujourd'hui par les épigones du Surréalisme; il n'est pas de démarche plus systématique, plus concertée que celle de Bonnefoy, de Charpier, de Glissant, de Laude lui-même. Chez eux rien n'est laissé au hasard, l'obscurité n'est jamais, en principe du moins, le fait de la négligence. Or il se trouve qu'entre temps l'esthétique du discontinu et la rhétorique du cri se sont vulgarisées, cependant que la recherche pure se concentrait sur l'expérience de langage. Il y a d'une part les tenants d'un expressionisme passionné et exacerbé, les derviches tourneurs du vertige; d'autre part les hommes de laboratoire, les « horribles travailleurs » de l'objet verbal.

Y a-t-il quelque chance que se fasse entendre, en dépit des habitudes prises, ce que j'appellerai le « Tiers parti » ? Les poètes de la génération qui monte semblent résolus à ne pas se laisser perpétuer la contradiction conventionnelle entre

(1) *Les saisons et la mer*, par Jean Laude (Edition du Seuil).

le fond et la forme, l'expérience et le métier. De cette volonté témoigne une œuvre comme *Les saisons et la mer.*

Encore une fois cette volonté n'est pas évidente à première lecture; nous avons trop pris l'habitude de nous plaire aux images seules, de juger un poème en fonction de leur dynamisme, quand ce n'est pas de leur pure profération ou prolifération verbale ; nous avons fait trop de concessions à l'à peu près pour nous plier aisément aux exigences d'une poésie qui n'est plus gratuite mais hermétique; nous nous étions acclimatés à une certaine condensation gnomique, il nous est beaucoup plus difficile de retrouver le fil d'une composition musicale dont s'enchevêtrent les thèmes. Nous aurons donc, fatalement, tendance à apprécier d'abord sinon exclusivement les beautés de détail du « temple formel », sans forcément en saisir l'architecture secrète et le mouvement de pensée qui l'inspira. Qu'un certain malentendu persiste, d'où une insatisfaction latente jusque dans le plaisir, ce n'est pas douteux. La faute n'en est pas plus au lecteur qu'à l'auteur. Il en va ainsi de toute poésie qui, pour que (et parce que) juste soit son propos, est si bien tournée vers l'avenir qu'elle nous prend au dépourvu, ni mentalement, ni sentimentalement équipés.

Jean Laude, dans un bref avertissement, prend soin de définir ses intentions. Il s'agit bien d'une poésie « de propos délibéré », et qui traite un sujet, en l'occurrence la mer : « Voici la mer. Présence ostensible ou secrète, *elle découvre ici beaucoup moins la réalité de ses accessoires qu'elle ne doit manifester, en sa monotonie, l'infinie variété de notre songe* ». Jean Laude s'en tiendrait-il à cela sa démarche serait rien moins que nouvelle. Ce pourrait être, sous prétexte de répudier le didactisme, un simple retour à la méthode des « correspondances » telle que l'exploitèrent à satiété les petits symbolistes. Notons en passant qu'il y a en effet au moins dans l'imagerie de Jean Laude, et il n'est pas le seul dans ce cas, un côté disons « Belle époque », une certaine complaisance à la fois séduisante et dangereuse pour le décor. Je crois que ce n'est qu'une apparence; renonçant au témoignage direct, il ne verse pas pour autant dans l'esthétisme.

Cette poésie s'identifie à son « cérémonial ». Elle n'érige un décor que parce qu'elle est le théâtre d'un drame intérieur : « Un drame ? Non. Plutôt une quête - un voyage auquel ce poème inviterait: un voyage immobile, dans le Temps qui remonte à sa source, où il serait enfin conquis ». En fait les quatre mouvements de *Les saisons et la mer* jalonnent « l'itinéraire de ce voyage... d'*ici* à *ici,* c'est-à-dire de la mort masquée à la mort dénudée. Mais la mort n'est ici que l'interrogation passionnée que nous lui adressons: elle est celle-là que, par le poème, je passe à la question ».

Que la poésie puisse être tenue pour une méditation, une interrogation sur la mort, qu'elle soit comme est allé jusqu'à la définir Bonnefoy, « une théologie négative », voilà

qui en dit long sur les désillusions de toute une jeunesse non engagée ! Pour elle ce retour à l'ornementation est corollaire du problème métaphysique. La notion même d'« itinéraire de fuite » n'a pour elle plus de sens, car elle se veut présente pour ainsi dire en profondeur, à une actualité éternelle, à cette perpétuelle interrogation sur la mort qu'éludent en fait ceux qui lui reprochent précisément de pratiquer « l'évasion ».

Les uns et les autres ne parlent pas le même langage. On pourrait gloser indéfiniment sur « la vérité pratique » en poésie sans jamais se mettre d'accord, chacun des interlocuteurs raisonnant en vertu de positions religieuses ou politiques prises antérieurement à toute réflexion sur la nature même de la poésie. En cet ordre d'idée toute option semble déterminée par la seule sensibilité. Or aucune logique ne saurait avoir raison contre la sensibilité. Faute d'avoir su « donner à la raison des ailes vagabondes », comme le souhaita Eluard, nourrie des philosophies de l'absurde, tenue pour une imposture par toute une critique, tirant enfin des conclusions hâtives d'événements catastrophiques, la « nouvelle vague » de poètes représente, que l'on me permette de jouer sur les mots, une sorte de reflux par rapport aux espérances que suscita le Surréalisme. Non qu'il entre la moindre morbidité dans leur attitude.

S'opposant à la logique, Bonnefoy raisonne en logicien : « Le concept, écrit-il dans son étude sur Baudelaire, cache la mort. Et *le discours est menteur parce qu'il ôte du monde une chose : la mort, et qu'ainsi il annule tout. Rien n'est que la mort. Et rien n'est vrai qui ne se prouve par la mort. S'il n'y a pas de poésie sans discours - et Mallarmé lui-même l'avoue - comment, donc, en sauver la vérité, la grandeur sinon par un appel à la mort ? Par l'exigence têtue que la mort soit dite; ou mieux encore, qu'elle parle ?* ». C'est là un texte capital pour aider à la compréhension de *Douve* ou d'*Hier régnant désert*, de toute une œuvre dédiée « à un grand réalisme, qui aggrave au lieu de résoudre ». De ce réalisme là je ne suis pas loin de penser que Jean Laude témoigne avec plus de passion que Bonnefoy, avec plus de simplicité, un frémissement tout humain qui lui est propre. Dans la préface de son nouveau recueil il éprouve presque le besoin de se justifier : « Nous sommes contraints à une espèce de manichéïsme : *nous ne pouvons pas même imaginer que la beauté triomphera et que, triomphante, nous en jouirons sans regrets ni mélanges* ». Tout en maintenant que « nous ne serons jamais quittes de cette question (la mort) à laquelle nous ne pouvons donner de réponse et à laquelle nous *devons* donner une réponse », il en vient à faire sienne la définition que Char donne du poème, « l'amour réalisé du désir demeuré désir ». Il s'ensuit que la beauté s'affirme tout au moins par la parole et sur le papier.

Certes, comme naguère, dans « Seul et le corps » ou « Ultima Thulé », ses poèmes déjà anciens, et toujours dans

le même décor marin, une plage ruisselante où il donne l'impression d'errer perpétuellement sans but (« *Entre la peur et moi, ma vie est une hirondelle aveugle* ») il s'entretient avec l'« épouse grise », cette « ombre » qui n'est « rien, pas même un visage inconnu », mais mieux qu'alors surgit « *une île seule et belle - un pays concilié... Qu'une île émerge où notre mort s'efface, cette île est de raison. Elle apaise la peur... Le sang qui est en nous chante plus fort que nous* ». Oui, « *on se fait pierre et parfois les pierres chantent* », constatait-il dans un de ses poèmes les plus désespérés.

Ainsi que Laude nous en avertit, *Les Saisons et la mer* n'est pas un poème sur la mer, ni même un poème inspiré par la mer, ici la mer n'est que l'image d'un mouvement de la pensée, quelque chose comme la surimpression d'une méditation le plus souvent fort abstraite. Il va sans dire que ce n'est pas un poème facile; il serait vain de prétendre le réduire à un substrat présumé de pensée logique. Ses mérites essentiels sont le mouvement et l'« éclairage » :

Mais qui vous retiendrait dans sa paume entr'ouverte
Masse de temps sableux, poudre diffuse ?
Il n'est ici, dans l'assise des landes,
Qu'une vague isolée qui respire la mer.

Cette « vague isolée » est vraisemblablement la voix du poète, de même que l'image si concrète de temps « sableux » qui implique l'effritement de la vie n'est que la métaphore de la proposition ouvrant le poème : « *Il n'est grande, il n'est douleur si grande - Que de ce temps en moments divisé* ». Et de même l'image rebondira-t-elle avec « *lourd abandon dans le creux de la vague, - Tenez enseveli un temple de merveilles - Que nul ne saisira, sinon poudreuses* ». On noterait au hasard du poème d'autres exemples de subtile rhétorique. Par exemple dans le deuxième mouvement où les variations de la pensée (et de la lumière) sur les murs blanchis à la chaux de la chambre d'Ariane l'emportent sur l'évocation du mythe, ou « *stable et pesant, stance au zénith, le soleil fume* » :

Qu'est-ce que ce midi et l'air est suspendu
Ainsi que, lentement, un aigle plane
De bleu tissé, et d'un seul cri d'insectes,
Voici le jour, et il est temple pour le corps
Comme évidence révélée.

A ce « midi de gloire » correspondra dans l'ultime mouvement la gloire crépusculaire sur le château d'Yseut à l'agonie :

L'aigle monte. Il s'obstine.
Il fouille l'épaisseur des ciels et des ténèbres.
Au cœur des brumes qui l'enserrent,
Il rompt le sceau du soleil rouge.

....

Profil de l'aigle engravé dans le disque,
Chiffre fermé qui absorbe son signe,
Et la harpe s'anime. Yseut parcourt
La longue nuit qui la mène à son corps
Et elle meurt, gisante enfin en son double de pierre.

Les évocations de cette qualité ne manquent pas ; sans doute relèvent-elles du répertoire, mais je ne les crois pas conventionnelles car les thèmes consacrés, et l'imagerie également traditionnelle, mis en œuvre ne le sont pas dans le même esprit qu'il y a seulement une vingtaine d'années.

Par delà les apocalyptiques de la période des années 40, et je songe surtout à Emmanuel dont le registre est beaucoup plus haut, un Laude reprend à certains égards la plus pure tradition jouvienne, j'entends la tradition formelle dont Jouve est issu. C'est peut-être le mérite, non le plus essentiel, mais le plus évident, littérairement parlant, de Jouve que d'avoir, grâce à la psychanalyse, réconcilié l'avant-garde avec les mythes de nos lettres classiques, entreprise que Cocteau qui l'avait tentée n'avait pas suffi à cautionner. C'est bien Jouve et nul autre, abstraction faite bien entendu des grands ancêtres, qui a été le précurseur de ces poètes, comme Laude dont il semble bien qu'ils ne doivent rien ou presque au Surréalisme.

En abordant *Les saisons et la mer* un lecteur non averti des recherches en cours pourrait parfaitement s'imaginer que nous en sommes toujours au temps du Parnasse. C'est pure apparence, et nous aurions tort de nous croire comme on dit en pays de connaissance, car la beauté formelle n'est plus ici une fin, ni même un moyen. Si Jean Laude et ses pairs font en un sens œuvre d'art, ce n'est nullement pour réhabiliter cette beauté à jamais amère. Il se trouve qu'ils la réinventent comme ils réinventent le décor, au titre de temps d'un mouvement de la pensée. C'est une exigence non esthétique mais logique. Nous n'en sommes plus à « l'opéra fabuleux », on pourrait plutôt parler d'opéra dialectique. C'est très souvent la grande parade, le bel canto du désespoir qui se déroulent ou jaillissent dans une lumière crépusculaire, une grisaille pourpre et or. Il y a tout autre chose qu'une simple invite au plaisir dans cette poésie, qui sachant bien qu'elle ne saurait sublimer ou transcender la mort se propose paradoxalement la singulière ambition de la vivre :

Une voix chante. Une voix chante. Une voix est éprise.
Elle épouse le flux qui se colore
Et s'enchante au-delà de cette nuit
Où elle s'est ensevelie.

. . . . . .

Et quelle est cette voix ? Il n'est plus de parole.
Quelle est cette voix ? Cette voix est rugueuse
Et déchire la soie qui nous masquait la mort.

Il y a pourtant, poursuit le poète, « cet écho qui s'éternise - Comme le jour refuse de mourir, - Au plus profond de nous, un souffle l'éveille », et cet écho « instaure un théâtre et se dissipe, - Ecume ou cendre sur la grève grise ». Evidemment ce n'est qu'une image mais signifierait-elle qu'en fin de compte ce drame métaphysique et physique par excellence, la mort, serait très précisément une comédie que l'on se joue, et la poésie le théâtre de ce jeu ? L'angoisse serait-elle prétexte à édifier une beauté parfaitement illusoire ? Je sais bien que non, mais un curieux hasard a fait que sur la couverture de *Les saisons et la mer* le nom de Laude est incorrectement orthographié avec un « S ». Voilà qui me paraît une indication, car ce sont bien des « laudes », et non des « requiem » qu'un poète aussi doué devrait écrire. Je conçois difficilement qu'un créateur ne soit pas réconcilié avec la création.

LÉON-GABRIEL GROS.

LES ARTS

REGARD SUR LES FAUVES

Trois livres nous donnent l'occasion de méditer sur les origines et le développement de la peinture contemporaine. Ne la laissons pas passer. Il semble en effet que le Fauvisme et le Cubisme aient atteint aujourd'hui un recul suffisant pour que l'on tente de voir clair. Jean Leymarie et Guy Habasque s'attachent à l'histoire circonstanciée des « mouvements » fauve et cubiste, et à en analyser les composantes esthétiques. Louis Vauxcelles, qui fut mêlé à leurs batailles et qui donna leur nom aux fauves dans une boutade désormais historique, écrit un livre moins objectif, où, dans des pages parfois mordantes, il passe en revue les différents peintres de la troupe de 1905-1908 (1).

Certes, les deux grands mouvements de la peinture du vingtième siècle ont des tenants immédiatement chronologiques, l'Impressionnisme, le Pointillisme, les Nabis, Van Gogh ou Gauguin. On peut discuter leur part respective d'influence, doser leur empreinte, rechercher la mesure de leur nécessité. Cependant, parmi toutes les réflexions qui viennent à l'esprit, on éprouve, une fois de plus, le besoin de marquer, au sujet de tous ces bouleversements de l'esthétique picturale, l'importance de Manet. Non pas que dans le contigu, souvent trop myope, de l'histoire, on puisse revendiquer en faveur de Manet une action *directe* sur les fauves, analogue à celle, par exemple, de la peinture impressionniste. Mais on sent impérativement que Manet est une base. *La base,* sans doute.

Pourquoi l'importance de Manet pour la peinture moderne apparaît-elle avec cette évidence ? J'élimine toutes autres raisons moins fortes pour ne plus conserver que celle-ci : l'opération de sincérité par laquelle il a placé le tableau, entre le monde extérieur et sa représentation, *comme une réalité propre, indépendante de l'un et de l'autre,* se suffisant à elle-même, où la personnalité de l'artiste s'exprime dans la plus grande liberté (Peut-être dans une toute autre liberté que

(1) Au moment où paraît cet article, je signale la publication du *Matisse,* de Jacques Lassaigne (Skira éd.).

la peinture impressionniste orthodoxe, si dépendante de la réalité des lieux et des heures...). Tout le reste n'est que débats accessoires : celui du sujet ou du figuratif, celui de la couleur, celui de l'ombre, celui du volume. Ils sont sans doute valables, nécessaires même. Ils peuvent s'ouvrir, se prolonger ou tourner court, se résoudre ou non. La grande libération de Manet demeure : les *droits du peintre* affirmés avec une sorte d'insolence. La « proclamation » de la peinture moderne. Après tout, soyons lucides : il y a moins de distance qu'on ne croit entre le *Déjeuner sur l'herbe* et les *Demoiselles d'Avignon*. « Il a été le premier, a écrit Matisse, à agir par réflexes et à simplifier ainsi le métier de peintre ». Une fois que les fauves eurent payé leur dette aux impressionnistes, et les cubistes à Cézanne, Matisse retrouva un jour le noir de Manet, et Picasso son indifférence au sujet poussée jusqu'à la cruauté.

Mais je veux m'attacher seulement, dans cette chronique, au Fauvisme, cette « exaltation de la couleur pure (et parallèlement simplification du dessin) qui constitue la première révolution artistique du XX^me^ siècle ».

Certes il faudrait être injuste ou aveugle pour méconnaître la part considérable prise par l'esthétique impressionniste dans la formation de la peinture fauve. Cependant Matisse, en retraçant l'histoire du rôle et du pouvoir de la couleur, depuis les Primitifs jusqu'à Van Gogh et Gauguin, n'a pas hésité à marquer très strictement les limites de cette action en écrivant : « les impressionnistes font du déblaiement ». Cela signifie sans doute beaucoup. Certes Monet et ses amis ont : 1° Imposé la légitimité de la palette claire, ouvrant à la couleur la possibilité de droits absolus. 2° Amené, en pratiquant la « touche fractionnée », une expression nouvelle de la surface colorée. Mais Matisse veut dire qu'à ses yeux les impressionnistes ont livré un *combat de défense*, plus négatif que positif. Ils ont empêché l'irrémédiable en peinture, c'est-à-dire sa sclérose par l'académisme. En définitive ils ont peut-être permis seulement à la peinture de *construire sur de nouvelles données*. Cette réserve nuancée, formelle cependant, de Matisse vis-à-vis des enseignements de Monet et de ses amis, montre bien que les fauves ont beaucoup moins tiré parti de l'Impressionnisme proprement dit que du Néo-Impressionnisme pointilliste de Seurat et de Signac. Cette rencontre-là a été autrement *déterminante* pour eux.

Car les impressionnistes étaient des réalistes, qui voulaient avoir avec la nature des *rapports de vérité*. Ils recherchaient la vérité de la lumière à travers les heures du jour. Or les pointillistes composaient leurs tableaux avec une certaine perdurabilité de la perception optique, avec une certaine stylisation et une certaine simplification des formes, avec une recherche de l'architecture par la couleur, bref avec une importante intervention de la pensée qui constituait une marge, une distance d'avec la sensation immédiate. C'était

déjà, selon le mot de Dufy, faire perdre son charme au réalisme impressionniste *en introduisant l'imagination dans le dessin et la couleur,* œuvrer dans le sens « fauve ».

Et puis, dix ans avant le Fauvisme, le Pointillisme avait fait un grand « éclat » dans l'esthétique picturale. Il se présentait encore comme une doctrine de choc, bien apte à ce titre à séduire de jeunes artistes qui, aux alentours de 1898, s'efforçaient individuellement d'exprimer leurs tempéraments enthousiastes. Ces peintres, comme les impressionnistes avant eux, ne constituaient pas une école. Venus de bords différents, - le groupe d'élèves de l'atelier Gustave Moreau et de l'Académie Carrière (Matisse, Marquet, Camoin, Puy, Manguin), un isolé, Van Dongen, [2] le « couple libertaire » de Chatou (Vlaminck et Derain), plus tard les peintres du Havre (Braque, Dufy, Friesz) - ils reconnaissent tout au plus à Matisse, qui avait la trentaine, le prestige de l'âge et de l'autorité. Le dogme de la touche de couleur pure, l'usage du dessin par la couleur, la théorie des contrastes et des complémentaires de la doctrine pointilliste, constituaient pour eux des tremplins emballants. Il ne s'agissait plus cette fois de « déblaiement ». C'était contribuer *directement* à construire une *nouvelle peinture* qui voulait, selon Matisse, « la réhabilitation du rôle de la couleur et la restitution de son pouvoir émotif ».

Cependant le Pointillisme avait un grave défaut. Celui-même qui avait donné sa rigidité au système: le côté scientifique, déterminé par les théories de Chevreul, dont Seurat s'était emparé dans l'ardeur et l'exaltation d'une démonstration [3]. Ces théories, appliquées avec la rigueur de Seurat ou de Signac, rendaient en quelque sorte mécanique la technique de la touche divisée: telle touche, ou tel point, de couleur pure, amenait nécessairement, à côté de lui, tel autre touche ou tel autre point. Les touches étaient immédiatement contraintes par leurs voisines, les contrastes et les complémentaires jouant pour ainsi dire automatiquement. A la limite l'entreprise picturale devenait quant à la couleur une démarche de laboratoire où intervenait, au seul degré technique évidemment, l'habileté optique de l'artiste.

Or, en gros, les peintres fauves étaient à la fois des instinctifs et des imaginatifs de la couleur. Nul doute que toute soumission, et surtout d'un ordre presque mécanique, rendu plus suspect encore par l'astreinte froide des données de la science, ne leur parut intolérable. En même temps que leur enthousiasme pour le Pointillisme était très grand, leur

---

(2) On peut regretter que Jean Leymarie, citant des artistes ayant peint « fauve » comme Valtat, Biette, Chabaud ou Linaret, ne mentionne même pas Seyssaud, dont une récente rétrospective à Paris (Printemps 1959) présentait un ensemble à cet égard démonstratif.

(3) Les théories sur les couleurs de Chevreul, Sutter et Rood, ne furent connues des peintres que vers 1884, c'est-à-dire dix ans après la première exposition impressionniste. Ce sont Seurat et ses amis qui en ont fait la base « scientifique » de leur peinture.

insoumission à sa technique stricte relevait d'une réaction élémentaire. Matisse tout le premier, comme l'écrit Jean Leymarie, se rendit vite compte « des limites et de la stérilité d'une doctrine « formulaire dans l'agencement des couleurs » et qui, basée sur de simples « sensations rétiniennes », ne visait qu'à une « mise en ordre purement physique ».

On mesure alors toute l'importance que prit la rencontre de Van Gogh pour Vlaminck et celle de Gauguin pour Matisse. En 1901, à l'exposition rétrospective de Van Gogh, organisée par la galerie Bernheim Jeune, Vlaminck découvrit le dynamisme de la peinture du hollandais, le pouvoir émotif de sa couleur, son paroxysme. Son tempérament anarchiste trouva dans cet exemple un encouragement à user de la couleur, sortie du tube, avec violence, sous forme d'*explosion* alors que, M. Leymarie le fait très finement remarquer, la transe de Van Gogh suppose une *concentration* absolue et exigeante. C'est en 1905, à l'apogée de son expérience issue du Pointillisme, que Matisse, qui séjournait avec Derain à Collioure, put voir, dans le village voisin de Corneilla-de-Conflent, la collection de toiles d'Océanie de Gauguin conservées par Daniel de Monfreid, et l'année suivante, à Paris, la grande rétrospective du peintre de *Noa-Noa*. « La leçon fondamentale de Gauguin, écrit Jean Leymarie, c'est la couleur pure en aplats, qui surmonte la « diffusion du ton local dans la lumière » en substituant à la lumière son seul équivalent, « un accord de surfaces colorées intensément ».

Ainsi pour les fauves se trouvait tranché le dernier lien qu'ils pouvaient conserver, de près ou de loin, avec la perception asservissante du Pointillisme. La couleur atteignait son autonomie absolue dans une discipline architecturée. Elle ne relevait que de l'imagination, cette dernière, dûment contrôlée, ne donnant de l'instinct que des équivalences sans rapports obligés avec la réalité optique. Le tableau cessait d'avoir de stricts répondants physiques pour devenir, comme l'a dit Matisse, un « espace spirituel ».

On voit ainsi que le Fauvisme s'établit comme une sorte de compromis entre l'instinct et l'intelligence raisonnante. Mais nous touchons là à un débat qui se poursuit encore aujourd'hui. Débat historique, tout d'abord : quel a été le fondateur du mouvement fauve, Vlaminck l'instinctif ou Matisse le raisonneur ? Louis Vauxcelles, tout en reconnaissant que Matisse est le plus grand des fauves, affirme avec fougue que Vlaminck en fut l'initiateur. Jean Leymarie attire l'attention sur les recherches pré-fauves de Matisse, sur sa volonté d'élaboration d'une nouvelle peinture, et tient que Vlaminck n'est devenu fauve qu'en voyant les toiles de Van Gogh exposées en 1901. La querelle n'a pourtant qu'un intérêt historique. Toute question de paternité à part, Vlaminck et Matisse sont, comme l'écrit M. Leymarie, « les pôles extrêmes du Fauvisme, qui en tire sa force et sa complexité ». Le premier, avec un enthousiasme et une violence un peu

primaires, déclare « s'efforcer de peindre avec son cœur et ses reins, sans se préoccuper de style ». Mais Matisse, qui travaille lentement, posément, calcule, réfléchit, s'intéresse beaucoup au contraire aux problèmes de style. « Il faut contrarier l'instinct, a-t-il dit ; il est comme un arbre dont on coupe les branches pour qu'il pousse plus beau ».

Vlaminck, sinon le père du moins l'excitateur, l'agitateur du Fauvisme a peut-être tendu au mouvement le piège de l'instinct que Matisse l'organisateur a su lui éviter. C'est parce que, après le dogme de la lumière des impressionnistes, Matisse a mis au point *les proportions de la couleur* que le Fauvisme n'est pas demeuré une « théorie de teinturiers », selon le mot de Derain.

En fait nous aurions tort de croire, avec le recul d'aujourd'hui, que le mouvement fauve était seulement révolte désordonnée, rupture sans rapports avec le déroulement général de l'esthétique picturale de son temps. On peut remarquer au contraire que deux au moins des caractères de la peinture fauve marquent toute l'évolution de la peinture de la fin du XIX^me^ siècle :

1° Le *graphisme courbe*. Les tableaux fauves, surtout ceux de l'époque de Collioure, étalent avec complaisance les masses concaves et convexes du sol, les courbures des golfes et des voiles, l'orbe des arbres et des nuages. Ce graphisme volontaire s'insère dans le mouvement commun d'arrondi des formes qui se manifeste par Renoir, par Van Gogh, par Gauguin, par les Nabis, jusqu'au « style-nouille » de 1900. C'est le cubisme qui, par réaction, recherchera la ligne droite et introduira un graphisme anguleux dont les manifestations extrêmes se poursuivent à présent chez les figuratifs (Buffet, Carzou) ou les non-figuratifs (Bazaine, Hartung).

2° La *simplification des moyens*. Toute la peinture, à partir du papillotement impressionniste et de son danger, tend vers une certaine austérité des formes, vers les aplats de couleur de plus en plus importants, vers la lisibilité et la frugalité de la composition, comme pour faciliter la sensation esthétique du spectateur. Nul doute qu'un Matisse ou qu'un Marquet, par exemple, n'aient rapidement orienté en ce sens leur peinture, après l'expérience de la phase fauve issue du Pointillisme.

Si dix ou douze ans ont suffi à l'Impressionnisme pour libérer la peinture de l'académisme des Salons, cinq ans seulement (de 1903 à 1908) ont suffi au Fauvisme pour la pousser dans la bonne voie et la faire échapper au danger de la littérature et du symbolisme fin de siècle où des tentatives comme celle des Nabis auraient pu l'entraîner.

Le Fauvisme a évité le fourvoiement mais il ne s'est servi de la filiation que comme d'un tremplin. « Il ne m'est pas possible de copier servilement la nature que je suis forcé d'interpréter et de soumettre à l'esprit du tableau », écrivait Matisse en 1908. On mesure par cette phrase le chemin

parcouru entre les *Meules* de Monet et les *Fenêtres ouvertes* de Matisse précisément. On y retrouve aussi l'affirmation de la réalité propre du tableau, déclarée par Manet.

Cette réalité propre envisagée très rigoureusement, cet « esprit du tableau » finira par diriger la peinture fauve dans le sens d'une *volonté de décoration* dont Matisse est l'exemple évident. Le tableau, c'est-à-dire le rectangle de toile, deviendra un fait artistique dont va dépendre de quelque manière la représentation du sujet peint, la place des objets et le vide qui les sépare, leurs proportions mêmes. « La composition, écrit Matisse, est l'art d'arranger de manière décorative les divers éléments dont le peintre dispose pour exprimer son sentiment ». Tous les problèmes des formes cèdent le pas au décor et tous les problèmes de l'expression se ramènent au sentiment qui veut dire, pour Matisse comme pour les fauves, l'émotion ou l'exaltation de la couleur. Au dogme impressionniste de la vérité de la lumière a succédé le dogme fauve du pouvoir de la couleur, considérée indépendamment de ses rapports exacts avec les données de la réalité. C'est par la couleur que le peintre trouve les moyens élémentaires et les dissonances qui évitent à la sensibilité de s'émousser. C'est par la couleur qu'il peut substituer les proportions de tons aux proportions des formes. Il y a là tout un usage, en fait très subtil, de la couleur qui procède par équivalences. L'intelligence est partout présente, active et calculatrice, mais, comme l'écrit Louis Vauxcelles, chez les fauves l'intelligence demeure et veut demeurer à *l'intérieur*. C'est peut-être ce que disait Jean Puy lorsqu'il parlait des moyens extrêmes et entièrement artificiels de Matisse.

PIERRE GUERRE.

LE FAUVISME, *par Jean Leymarie. Un vol. relié toile, 164 pages, 71 planches en couleurs. Prix: 3.400 frs (Skira, éd.).*

LE CUBISME, *par Guy Habasque. Un vol. relié toile, 170 pages, 71 planches en couleurs. Prix: 3.400 frs (Skira, éd.).*

LE FAUVISME, *par Louis Vauxcelles. Un vol. 128 pages, 11 planches en couleurs. Prix: 1.000 frs (Ed. Pierre Cailler).*

LETTRES D'OC

Il faut donc que nous touchions à Mistral. Cette année 1959 ne saurait s'achever sans cela, Jean Ballard me le rappelle, - cette année du centenaire de *Mireille*. Mais ayant consacré à Mistral quelques études et un livre qui fit naguère un peu de bruit partout et en Provence une tempête, me voici juge et partie. C'est bien ennuyeux ! Il est bien ennuyeux de lire sur la prière d'insérer de l'édition procurée par le « Club des Libraires associés », à quelques retouches d'adjectifs près, ce que de *Mireille* j'écrivais il y a six mois. Il est bien ennuyeux d'avoir à rendre compte du *Mistral* de M. Sully-André Peyre (Poètes d'Aujourd'hui - Seghers), alors que cet auteur est publiquement mon contradicteur, et dans son esprit certainement quelque chose de plus, de plus âpre. Ennuyeux d'avoir à se trouver ainsi, dans un débat d'accord avec soi-même. Car la critique est une chose sérieuse et l'on ne saurait se fabriquer des convictions selon l'événement d'un livre ou d'un autre. Ainsi donc le lecteur voudra bien, comme moi-même, s'en prendre de l'aspect inaccoutumé de cette chronique au directeur de notre revue, homme plein d'esprit, qui aime parfois faire jaillir une étincelle du choc des opinions.

De l'édition du *Centenaire* je n'ai rien à dire, sinon qu'elle est belle, qu'elle honore l'éditeur [1]. Elle nous fait grâce de toute illustration: celles que nous connaissons ne nous donnaient rien à voir de plus que le poème. Deux photographies suffisent: le poète, et... une arlésienne entre tant d'autres qu'il a regardées. On a demandé à M. Henri Bosco d'écrire une post-face. Sans doute parce qu'il est, écrivain français, d'origine et d'humeur provençales. Tâche ingrate: rien d'autre que la géographie ne l'y prédestinait, visiblement.

Au moins doit-on lui savoir gré de ne pas tenter d'exésège de l'œuvre qui soit nouvelle ou faussement profonde. Il nous parle de son émerveillement d'autrefois devant le dialogue souverain de l'œuvre et des paysages provençaux. C'est bien, et réconfortant: nous ne doutions pas des pouvoirs de

(1) On aurait pu tout de même éviter une faute d'impression (*li amour*) sur la couverture.

la poésie mistralienne. Nous sommes confirmés dans notre confiance. Au demeurant Henri Bosco donne de Mistral les interprétations traditionnelles, fondées sur les déclarations du poète lui-même : il signale la volonté de sauver une langue (lyrisme d'action), la sagesse familière et la haute sagesse (poésie sacrée). L'apologétique félibréenne ne dit rien d'autre. Mais elle le dit avec moins d'éclat : « Ainsi parlent les Mages, par langage d'étoiles ».

Tout, au contraire, destinait Sully-André Peyre à écrire un « Mistral », et il faut remercier la collection Seghers d'avoir permis au directeur de *Marsyas* de répéter, ailleurs que dans sa revue, les formules dont depuis trente-cinq ans il dresse la simple architecture. Je les connaissais fort bien, car elles ne varient jamais d'un mot. (2)

Je leur ai trouvé pourtant, dans cette présentation nouvelle, un mordant tout neuf. Elles m'ont amusé. Sully-André Peyre est un diable d'homme. Engagé dans ses mépris, ses dégoûts et ses haines, il piaffe d'impatience devant tout ce qui n'est pas lui. Il ne serait pas faux de dire qu'il exècre Mistral autant qu'il l'adore : les tentations politiques de son héros l'exaspèrent, sa gentillesse l'écœure. Il lui en veut de ne s'être pas réduit à la pure image que lui, le disciple, se fait de la grandeur mistralienne. De la haine il passe à l'ironie, de l'ironie à l'acceptation désabusée. Il ne discute jamais, il condamne. Il accable Mistral comme tous ceux qui l'ont commenté, de moqueries, de demi-compliments dangereux comme des armes secrètes, et quelquefois frôle l'insulte acide. Nul repos dans ce livre, qui n'en est pas un, mal construit, sans progression autre que verbale, continuellement sollicité par la digression (et Hugo, et Milton, et encore Hugo !). Nulle dissertation critique dans cette confidence passionnée. Après tout, ce *Mistral* pourrait tout simplement passer pour un « Peyre par lui-même ».

Et c'est bien là le plus étrange. Je me demande ce qu'un lecteur non averti de Mistral pourrait vraiment apprendre de Mistral dans cet essai, - mais il y a les très abondantes citations grâce auxquelles Peyre tourne l'obstacle, mis par le propriétaire des droits d'auteurs à la publication d'une anthologie (3). Quiconque connaît l'œuvre du « Maître » comprend très bien par contre le mécanisme de cette curieuse aventure de l'esprit. Un certain Mistral, qui n'est pas le plus ample ni le plus intime, mais certainement le plus original, a donné forme à toute la carrière de Peyre : idées sur la langue, sur le rôle du poète (mage solitaire), cadences de langage et amour des horizons d'Alpilles, culte de la solitude, dédain olympien de

(2) On en trouvera un bon nombre, si l'on ne possède pas la collection de *Marsyas*, dans *Europe*, Août 1959.

(3) Encore faudrait-il mieux choisir, et nous faire grâce du très médiocre *Roumanin*. Dans le *Pont de l'Epée* (Octobre 59) Maxime Duchamp en fait juge son lecteur, donnant ses propres opinions : « couiounado », « baudruche désormais dégonflée », « premier nullard de la collection ». Cela ne m'étonne pas. Peyre ou le pavé de l'ours !

l'action, tout Peyre était dans Mistral. Ainsi, contemplant l'image d'un maître, le disciple ne s'aperçoit plus que c'est lui-même qu'il contemple. Lui-même, c'est-à-dire un Mistral limité, amaigri. Très exactement un Mistral privé de sa dimension de chef d'une « Cause » historique et linguistique, de sa responsabilité politique, en poésie de ses projets épiques, de sa sympathie pour les foules. Un Mistral ramené à un schéma de solitude secrète et crispée, jusque dans un rêve d'éternité immobile et creuse qui était peut-être dans sa pensée, mais qui est surtout l'essentiel de la méditation poétique habituelle à Peyre. Celui-ci ne se fait pas faute d'avoir raison contre son héros, ostensiblement. Une bonne conscience le soutient, qui va très loin : n'affirme-t-il pas plusieurs fois que la renaissance provençale a trois étapes, qu'il appelle « miracles », celle de Mistral, celle de d'Arbaud, et celle des poètes d'aujourd'hui, c'est-à-dire (on trouvera la formule complète dans *Marsyas*) celle de Peyre et de son école ?

Je ne sais si dans quelque autre littérature pareil phénomène se présente. J'ai appris à le considérer comme une séquelle extrême, mais normale d'un certain mépris mistralien de l'histoire concrète, joint à un culte hyper-romantique des pouvoirs sacrés de la poésie. Et cela fait une étrange pensée, tombée on ne sait trop de quelle vieille lune, de quel désastre bien obscur. Qu'on en juge ! Voici pour l'histoire : « La biographie n'est qu'une suite de repères dans le temps. La poésie intime, et, ici, la poésie de Mistral, est une révélation de l'éternité » ; « il y a là une question chronologique qui importe peu dans l'éternité des poèmes » ; « ce ne sont pas les siècles qui font Hugo, mais Hugo qui fait leur légende » ; « cette poésie qui, comme la lumière, commence toujours, ne s'appuie que sur elle-même » ; et cette interrogation finale, alors que tout critique aurait commencé par là : « Mistral a-t-il été aussi un homme enfermé dans un monde ? ». Et maintenant la poésie : « Tout poète est un nouvel Adam » ; « La poésie... n'est-elle pas aussi une divination, la révélation secrète de ce qui pourrait être » ; « Mistral, qui a peu écrit, a su lire dans le livre du destin » ; « Il faut croire en la grâce ».

Cet irréligieux, tellement irrité par ceux qui voudraient tirer Mistral au catholicisme, ou au simple christianisme, fonde réellement une religion mistralienne, ésotérique. Son formulaire compose les expressions-clefs d'*apôtre* (« Devoluy, apôtre paulinien ») et d'*initiés*. A propos du livre de Richard Aldington, *Introduction to Mistral* (Londres, 1957) : « n'est-il pas un de ces signes que peuvent se faire entre eux, pour se communiquer quelque interprétation ésotérique par-dessus la tête des profanes, non pas les cyniques augures mais les initiés ».

Il reste que ce volume est écrit dans un style plein de trouvailles, qui fait passer l'outrance au bénéfice de la verve, le ridicule des thèses sous la moquerie dont autrui fait les frais. On s'amusera de toutes façons à le lire. On rira des quolibets

dont Peyre accable les troubadours, comme on rirait de « rosseries » ; on oubliera ainsi que pour lui l'affaire est sérieuse, et que ces pauvres troubadours, n'y comprenant rien, il les hait de bonne foi.

Mais si l'on veut approcher Mistral en « profane », c'est-à-dire, une fois prises les distances de la sérénité, par une étude raisonnable, on sera vite découragé. Et c'est bien dommage, car Peyre, se révèle, sur quelques points (musicalité de la langue et de la poésie mistralienne, naissance de la poésie chez Mistral, rythmes de sa narration), d'une intelligence absolument remarquable. Mais il lui eût fallu plus d'humilité pour nous donner le grand travail critique dont il était capable. Son intention, il est vrai, n'était pas de faire progresser les études mistraliennes.

●

Sully-André Peyre frappe d'inanité ou de sottise tout ce qui n'est pas né comme lui dans ce « triangle sacré » provençal dont les deux sommets fixes sont Avignon et Arles et dont le troisième bascule, suivant les besoins de la polémique, sur l'une et l'autre rive, vers Salon ou vers Nîmes. Le seul salut serait si l'on n'a pas eu la « grâce » et que l'on veuille tout de même écrire en oc, de se ranger sous sa houlette de prophète rhodanien. « Il voulait étendre la Renaissance provençale, dit-il de Mistral, des Alpes aux Pyrénées, de la Loire à la mer, selon une célèbre formule félibréenne, et il était prêt, pour cela, à toutes les concessions, à toutes les condescendances. Il eût fallu, au contraire renverser la formule et savoir attirer à la Provence les autres provinces méridionales ». Me voici donc tenu de lui demander pardon d'exister et de parler, comme tout historien de la littérature et tout linguiste, d'une langue et d'une littérature étendues dans l'espace et étirées dans le temps, où d'ailleurs l'écrivain occitan anti-occitaniste Sully-André Peyre a sa place marquée, et il s'y débat.

Langue et littérature dont il faut bien objectivement constater la *présence.* Charles Camproux vient de publier un volume de dimensions imposantes aux Presses Universitaires de France : Etude Syntaxique des Parlers Gévaudanais ». C'est là sa thèse secondaire pour le Doctorat ès Lettres. Dans le cadre de cette chronique, il n'est pas possible de discuter, ni même d'exposer les opinions de l'auteur, ses méthodes, ses découvertes. D'une longue enquête en Lozère, qui fut une quête, Camproux rapporte une récolte invraisemblable de façons populaires de parler, de tours de phrase idiomatiques. Fidèle à la conception la plus moderne de la syntaxe qui ne se contente pas d'étiqueter les faits, mais voit en eux l'effort que fait la pensée pour mouler autour d'elle le langage, il nous donne en filigrane à son œuvre une définition de la

pensée populaire d'oc. Pensée beaucoup plus intellectuelle qu'on ne croit, pétrie de fines intentions, amoureuse de nuances. Y aurait-il là archaïsme ? Face aux langues modernes de communications, précises comme des outils, brutales comme l'intelligence pragmatique, l'occitan parlé reste un peu subtil et « humaniste ». Il joue à cerner l'idée par modes et temps de verbes, par propositions subordonnées. Très près, dans cet état de mouvance et de création syntaxique spontanée, de la langue classique française. Je renvoie au livre de Charles Camproux tous ceux qui aiment ce « beau langage », après qui courent toutes les académies, mais qui n'est lui-même qu'à l'instant où un usager, fût-il paysan, décore sa phrase d'un bémol imprévu, quelque chose comme le fameux « on craint qu'il n'essuyât les larmes de sa mère » dont se repaissent les grammaires scolaires, mais qui en occitan est monnaie journalière. Camproux qui est écrivain d'oc autant qu'universitaire et grammairien, a dû ramener bien de la joie de Lozère.

Avec le gros volume de Camproux voisine dans l'actualité occitane la plaquette de Christian Rapin ; avec le « trésor » populaire l'effort conscient d'un jeune poète, le dernier publié. Ces *Chants Arbitraires* (Bordeaux, 1959. Prix Jaufré Rudel de Poésie) m'accompagnent depuis quelques jours, et je pense qu'ils accompagnent aussi plusieurs lecteurs de poésie. On ne s'en déprend pas. Cette impression est un jugement de valeur. Je ne suis sans doute pas le seul à penser qu'un poème doit d'abord installer celui qui d'un regard l'a saisi, d'une émotion bienveillante l'a écouté, dans une familiarité véritable. Il est de très belles images, des déclics verbaux, des énonciations savantes qui nous surprennent, mais elles sont vite oubliées. A dépayser, il faut malgré tout transporter en quelque pays habitable. Rapin nous établit sensuellement dans son monde, qui est le monde de tous, et ne nous dépayse pas. Qu'on ne juge pas cela facile. Tout poète sait combien il est rare que l'on dise les choses avec des mots assez justes pour que les choses soient là, au niveau de la page écrite ou de la voix mesurée. Deux ou trois fois, lorsqu'il ne sacrifie pas trop au haï-kaï (tel que les occidentaux sont condamnés à le percevoir, dans sa seule brièveté), lorsqu'il est lui-même puissamment ému, Rapin y parvient. Sera-t-on d'accord avec moi ?

L'obscurité était brodée de points de lumière
Le feuillage, c'était la nuée de notre songe...
Et dans les hautes herbes de l'étang
Le crapaud devait chanter.

Il est vrai que la cadence de la langue et son épaisseur bien concrète aident à cette présence :

E dins las erbas brunas de l'estanh
Cantava lo grapaud.

Ce que nous dit Rapin, outre le monde, c'est son amour. Il ne manque jamais de souligner toute la banalité de cette histoire de chansonnette. Mais tous les poètes du cœur aiment la chansonnette, et ils élèvent à côté d'elle des accents de même nature humaine, de plus haute aigrette imaginative tout de même. Je signale quelques unes de ces hautes et légères conquêtes de l'expression :

Et, prisonnier de votre coiffure
Le soleil est votre ornement.

(Mais : *avètz lo so per ondradura* est mieux)

O mon amie, les échardes du souvenir
M'ont blessé comme un chêne-liège
Sous les coups d'une hache.

Mais l'expression retombe, enveloppe le poème, et je livre le résultat ; il n'est pas médiocre :

Pour donner raison
A notre amour
J'ai changé la logique du monde
J'ai libéré l'écho assoupi
Au fond des conques profondes.
Héros orgueilleux de notre amour
Sorti de la mer.
Ainsi l'équilibre peut changer
Dans la pulpe de la lumière,
La mer peut se calmer
Sur la plage du triomphe,
Derrière les cordes de chanvre,
Deux corps ont imprimé leur forme
Sous les coups d'une hache.

On a envie de traiter en ami ce jeune poète, parce qu'il est jeune, parce qu'il est poète, et parce qu'il est grave comme tous ceux qui préfèrent la vie à l'éternité.

Ceci dit pour clore, sans malice forcée, une chronique entreprise sous le signe du génie vertigineux. Ceci dit pour opposer aux inhumaines et peut-être illusoires grandeurs la simple histoire des hommes.

ROBERT LAFONT.

ACTUALITÉ ET PÉRENNITÉ DU BOUDDHISME

Du Bouddhisme qui, de Ceylan au Japon, donne à des centaines de millions d'hommes leur conscience morale et leur représentation du monde, que sait-on en Occident ? L'arrivée aux Indes du Dalaï-Lama a donné la mesure des connaissances courantes. On a reparlé partout de « Dieu vivant » et de « Pape du Bouddhisme », expressions au moins singulières pour une Voie qui contourne Dieu et qui s'est ramifiée au cours de l'histoire de telle façon qu'on ne saurait trouver à ceux qui la suivent ni un centre privilégié, ni un chef commun. Du moins commence-t-on peut-être à admettre, grâce à l'actualité, que le Bouddhisme existe en dehors des Musées.

Voici, pour éclairer ceux qui veulent voir (et qui ont un peu de courage) un gros volume : neuf cents pages, des cartes, cent cinq planches, généralement très belles, et par le choix des œuvres reproduites et par la qualité photographique [1]. René de Berval a consacré à ce monument, à ce trésor, au moins deux ans d'un travail acharné, dont on ne lui saura jamais trop gré. Il a recueilli la collaboration de grands spécialistes européens comme J. Filliozat, P. Mus, G. Tucci, Et. Lamotte, G. Renondeau, ainsi que celle de personnalités bouddhistes d'Extrême-Orient, dont les plus connues chez nous sont D.-T. Suzuki et B.-R. Ambedkar, le chef des « intouchables » indiens, mort récemment après s'être converti au bouddhisme avec un bon nombre de ses partisans. Quelques articles sont rédigés en anglais, mais ce n'est plus un obstacle aujourd'hui dans un ouvrage qui ne risque guère d'être abordé que par des lecteurs d'une bonne formation intellectuelle.

Il est impossible d'entrer dans le détail d'un ouvrage qui, après avoir étudié les origines du Bouddhisme, les voies de sa

(1) *Présence du Bouddhisme*, numéro spécial de *France-Asie*, Février-Juin 1959, Saïgon, et, à Paris, chez Adrien-Maisonneuve.

diffusion en Asie, analysé ou donné certains textes [2], en arrive enfin à la situation du Bouddhisme dans le monde présent, y compris l'Europe et l'Amérique. Une table des matières n'apprendrait rien, un palmarès serait injuste. Je voudrais plutôt m'appuyer librement sur ce travail, qui allie de façon neuve le sérieux de l'érudition et l'originalité de la documentation directe, pour essayer de répondre à cette question : Qu'est-ce que le Bouddhisme nous apporte ?

●

Mais, puisqu'il est certainement vain de prétendre parler pour l'ensemble, si varié, de nos contemporains, sans doute sera-t-il plus honnête de recourir à deux exemples précis. Et comme je ne connais personne mieux que moi-même, je commencerai par tirer parti de mon propre cas.

En un temps où je me sentais près de succomber sous le poids de la culture occidentale reçue de l'Université et où je ne pouvais plus respirer dans la tradition chrétienne, le Bouddhisme, je n'hésite pas à le dire, fut mon salut au sens le plus fort du mot. Essayons de concentrer le travail d'une dizaine d'années. D'un côté le Bouddhisme m'apporta une technique de méditation, dans laquelle, faute de guide, j'étais exposé à bien des délais et des erreurs, mais qui m'ouvrait, vers une paix de toutes les puissances de l'esprit, des chemins précis, dont rien ne m'avait donné quelque idée dans la pratique que j'avais eue de la vie chrétienne [3]. D'autre part ces mêmes exercices permettaient de vérifier la critique sans merci de nos formations mentales qui est inhérente à l'enseignement du Bouddha. Ils me faisaient *voir* l'écoulement et l'écroulement perpétuel de ces actes réflexifs auxquels nos maîtres nous ont fait attacher tant d'importance, *voir* aussi, dans toute la vanité de ses grains de poussière, le tourbillon des désirs, des espoirs, auxquels nous n'avons pas besoin de maîtres pour nous abandonner. Aucun scepticisme occidental n'est aussi radical ; faute d'aller profond dans la structure de l'esprit, faute d'essayer de détruire à la fois l'instrument d'examen et le « moi » qui examine, aucun ne déblaie l'homme jusqu'au roc fondamental où l'on peut reconstruire. Mais surtout aucun ne nous révèle, en dessous de ces états de conscience que nous prenons pour notre « moi », le lac de lumière sans mouvement où l'esprit méditant trouve à la fois la mort et le renouvellement. En même temps enfin, en posant, comme conditions nécessaires de l'expérience, des règles de vie issues de la pratique, le Bouddhisme me fondait

(2) Particulièrement remarquable le « Sermon sur le Bouddhisme Zen » de Tetsugen, très bien présenté par Masumi Shibata, Japonais qui a étudié à Paris auprès de nos bouddhologues.

(3) J'ai connu plus tard les « Exercices Spirituels » de Saint Ignace, mais ils n'auraient pas répondu à mes besoins.

objectivement une morale qui a toute la rigueur d'une méthodologie scientifique.

Même si l'on croit un jour pouvoir quitter, à partir du lac, cette voie négative et, sans la renier, expérimenter la face positive de la vie spirituelle (comme il m'est arrivé plus tard), on ne peut plus jamais, quand on a subi le décapage bouddhique, s'enflammer pour la dernière création de la haute couture philosophique, pas plus que l'on ne peut s'arrêter une seconde aux puérilités des ambitions, fussent-elles innocemment littéraires. Le jeu humain est fini.

Comme le dit très justement Paul Mus, dans l'un des plus profonds articles de *Présence du Bouddhisme,* quand il essaye d'exprimer le mot *sambodhiparâyana* (4): « Ceux qui sont entrés dans le courant de la Doctrine, remontant les enchaînements du monde, sont orientés vers l'Eveil suprême. Notez le mot clef *para:* ils vont vers ce qui est « au delà » de ce qui est assignable. Ils y vont pourtant selon une direction certaine ». Balistique pour esprits extra-cosmiques. Si l'expérience rate, ce devrait être par une insuffisance de la fusée humaine, non par une erreur de trajectoire. Ce devrait être...

●

Mais voici maintenant, et tiré cette fois de *Présence du Bouddhisme,* une expérience bien plus significative que mes essais solitaires. Une Française a réalisé ce qui m'avait tenté, à un moment où d'ailleurs des obligations précises m'interdisaient de le faire: elle est entrée comme religieuse dans un couvent mahâyâniste, et son expérience unique nous vaut les pages les plus émouvantes de ce volume: « Face aux Trois Refuges (Quelques aspects d'une conversion) ». L'auteur, qui s'appelle en religion la shramanerî Dharmarakshitâ (Protégée du Dharma), possède une double supériorité sur beaucoup de bouddhistes européens: elle a eu la pleine expérience d'une grande religion intégralement vécue, le catholicisme, et elle a fait des études d'indianisme méthodiques, terminées par deux ans de recherches scientifiques dans l'Inde. Si elle n'a pu continuer, après des années d'examen, à accepter « le support grec » de la théologie chrétienne et l'Incarnation, elle déclare elle-même conserver « respect et gratitude » à l'égard de l'Eglise. Son cas n'a donc rien à voir avec celui d'Occidentaux à peu près ignorants de leurs propres traditions ou malveillants à leur égard, et qui découvrent, dans le Bouddhisme, soit une simple philosophie, souvent considérée comme athée, soit une satisfaction émotionnelle, au mieux un culte de la bonté, mais sans réforme totale de leur être pensant.

(4) Terme extrême, essence de l'illumination totale ; mais l'étymologie exprime une idée de mouvement que développe l'explication suivante.

Alors qu'elle ignorait « tout de la pensée indienne » (sauf Tagore et Gandhi, qui ne mènent pas très loin), une visite au Musée Guimet, dont la lecture de Grousset lui avait « appris l'existence » [5], l'amène dans la grande salle Khmère. Ici se place une expérience qu'il faut laisser raconter par celle qui l'a traversée : « Machinalement (...) mon regard tomba sur la statue suivante. Avant même de la « voir », il me sembla que tout mon être était déraciné, sans secousse ni brisure, mais comme arraché par l'action d'une force inouïe. Nulle émotion esthétique (...) Nulle émotion religieuse ou « mystique » au sens vulgaire du terme. Une *certitude* soudaine, absolue : mon esprit demande ce qu'exprime cette face, comme la plante demande le soleil » [6]. A l'époque la future bouddhiste ne songea aucunement à une conversion. Plus tard elle se serait sans doute orientée vers le Vedanta non-dualiste (l'Advaita), si elle avait « eu la chance de rencontrer dans l'Inde la pratique intégrale du non-dualisme ». Mais son être secret avait trouvé sa voie bien avant son être intellectuel.

Et maintenant ? Avec une lucidité et une loyauté admirables, qui rappellent Simone Weil par leur exigence d'absolu, la novice confesse ses difficultés. Je n'en retiens que quelques-unes. Les esprits formés à l'Espérance par le Christianisme ne se débarrassent pas à volonté de l'angoisse métaphysique et la retrouvent, en particulier, dans la méditation de la mort. « En tant que bouddhistes, à certaines heures sans défense des éveils nocturnes, l'agonie de la bête les prend à la gorge. Ils tentent d'imaginer cet anéantissement inimaginable par définition, ce néant que le Bouddha a condamné comme l'une des vues fausses majeures conduisant aux pires destinées (...) Ils écoutent le Bouddha : « Il y a un non-Né, un non-Formé » (...) Mais l'oppression ne disparaît pas pour autant. En ce « non-Né », ce « non-Formé » et Indicible, *qui* sera libéré ? Non pas ce « moi-ici-maintenant », agrégat de sensations et d'interactions mentales. Non pas l'âme ou l'*âtman* à jamais rejetés de la Doctrine bouddhique. Alors, *qui ? quoi ?*. La question ne peut même être posée correctement, « qui » et « quoi » n'ayant nul sens ici (...) L'homme d'Occident écoute et cherche la paix, mais encore et toujours le cri de l'angoisse métaphysique revient sur ses lèvres ».

L'auteur ne cache pas non plus tout ce qui s'oppose aux communications entre un *guru* oriental et un disciple européen, « gênés souvent par le langage, toujours par la différence des concepts et un passé psychologique sans

---

(5) Bien significatif ce cas d'une intellectuelle, éprise de vie intérieure, qui ne connaissait pas les ressources de Paris en matière d'orientalisme. Voilà qui juge notre culture.

(6) Je ne savais rien de cette expérience lorsque j'en ai prêtée une du même genre, à un degré moins vif, au personnage principal de ma *Lampe de Sala*. En tout cas, s'il s'agit aussi d'une statue du Musée Guimet, je crois comprendre que ce n'est pas la même.

points communs » [7]. Et d'ailleurs le rôle du « directeur », qui ne se confond pas ici avec un secours moral, mais qui relève plutôt, comme pour une formation méthodologique dans nos sciences, de la rigueur mentale, n'implique aucune affectivité. Enfin, en Asie, comme ailleurs, il ne faut pas s'attendre « à rencontrer sur son chemin le *guru* idéal, doué de la connaissance de la pensée d'autrui, capable de répondre à la question non formulée, agissant par son rayonnement sur tout le psychisme du disciple. Les grands *Yogi,* les Saints, les maîtres en Doctrine sont rares ».

Non, dirais-je en conclusion, de tous les enfantements spirituels, la naissance à la Délivrance bouddhique est probablement le plus cruel [8]. Car il faudrait tuer absolument un être qui, si fort qu'on l'égorge, glisse encore sous le couteau.

●

Après ce dessin sans complaisance d'un Bouddhisme tout en arêtes tranchantes [9], on se demandera comment une telle religion a pu conquérir l'Asie jusqu'au Japon, sans violence, sans pressions royales, quelquefois même contre l'hostilité des milieux influents. Mais faut-il dire que les masses rejoignent une religion pour des raisons assez différentes de celles qui touchent les intellectuels ?

M. Ambedkar [10], en définissant les raisons qui, dans l'Inde d'aujourd'hui lui ont fait embrasser le Bouddhisme, exprime certainement quelques-unes de celles qui ont touché les Indiens il y a deux mille cinq cents ans. Les voici : le Bouddha ne revendique ni essence divine, ni infaillibilité ; au ritualisme il substitue l'observance de la loi morale ; il prêche l'égalité c'est-à-dire, pour l'Inde, qu'il rejette le système des castes. Par un mot de l'ascèse spirituelle qui fait l'essentiel du Bouddhisme. Combien intéressant de constater que le grand empereur Açoka, au III[e] siècle avant notre ère, quand il faisait graver sur rochers ou sur piliers ses célèbres édits en faveur de la religion nouvelle, s'exprimait en termes qui n'ont rien, non plus, de spécifiquement bouddhique ! Il définissait la Loi par « l'absence de mal, l'abondance de bien, la piété, la libéralité, la véracité, la pureté ». De même encore, ici, le prince cambodgien Sisowath Monireth, nous proposant « la nécessité du Bouddhisme dans le monde » [11], insiste unique-

(7) Ce qui faisait de Shri Aurobindo un maître tout à fait exceptionnel, c'est que, formé en Europe dès l'enfance, il connaissait du dedans nos difficultés et pensait directement en anglais.

(8) Des formes dévotionnelles comme l'Amidisme peuvent donner au fidèle le soutien d'une relation personnelle avec le « sauveur » Amitâbha. Si sa fortune a été grande en Chine et au Japon, ce n'est pas lui en général qui attire les Occidentaux.

(9) L'Italien J. Evola a bien mis en lumière dans sa *Doctrine de l'Eveil* (trad. française aux Ed. Adyar, 1956) l'aspect « dorique », « l'esprit dénudé, classique, aridement lumineux » de ce qu'il pense être le Bouddhisme originel.

(10) P. 551 sq.

(11) P. 853 sq

ment sur sa grandeur morale. Or si celle-ci nous touche assurément, elle n'a non plus rien d'unique à nos yeux et, détachée du fondement expérimental qu'elle trouve dans le *yoga,* nous paraîtrait rentrer dans l'ordre fragile des « bonnes intentions ».

Fragile, elle le sera de plus en plus, à mesure que vont s'occidentaliser les esprits dans l'Asie nouvelle, partout où, faute de discipline mentale poussée à l'extrême, elle ne sortira plus des profondeurs intimes de l'expérience vécue. Le Bouddha, porté de nature à l'héroïsme et à la noblesse, a conçu une compassion infinie pour les souffrances où l'humanité se plonge par son attachement à des biens illusoires. Une âme moins haute aurait pu aussi bien éprouver pour elle une douce indifférence, sinon même une sorte de mépris. L'idéal du *bodhisattva,* qui retarde sa propre Délivrance jusqu'au moment où il aura pu « libérer » le dernier grain de poussière, ne s'est manifesté, autant que l'on sache, que plusieurs siècles après la mort du Bouddha; il n'en est pas moins fidèle à son esprit. Mais il faut être allé très loin dans l'expérience de la faiblesse humaine pour éprouver comme une nécessité cette compassion totale [12], qui ne sort pas en stricte logique de la simple connaissance de nos folies.

Multiforme, le Bouddhisme a touché les masses asiatiques par plusieurs aspects, qui ont varié selon les pays. Mais les arts plastiques et la poésie [13] permettent de mesurer sa puissance de rayonnement. La sculpture, dans l'Inde, est née du Bouddhisme. La personne du Bouddha, pour humaine qu'elle soit en principe, y avait pris très vite des dimensions métaphysiques qui la mettaient au-dessus de l'élite elle-même. Mais rien n'est plus significatif que de voir à quel point, quoi qu'en aient dit des esprits hostiles, la face du Bouddha ne rayonne pas l'absence. Retiré de l'illusion, il reste présent parmi les victimes de celle-ci comme une affirmation lue en transparence. Ainsi que le dit très finement encore la shramanerî Dharmarakshitâ, l'image symbolique [14] apporte « un mode de connaissance plus direct, plus complet que toute expérience sensible, déduction ou induction ». En écoutant mentalement l'image du Bouddha, l'Asie a saisi des valeurs subtiles qu'il est très difficile de fixer par la parole. La propagation du Bouddhisme doit tout autant à son art qu'au sien celle du Christianisme.

●

(12) Compassion dépourvue d'ailleurs d'attendrissement ; Spinoza, dans ce qu'il dit de l'*amor intellectualis,* introduit ici, comme en plusieurs point, à la compréhension de l'Orient.

(13) Si l'on osait dire qu'il manque quelque chose à *Présence du Bouddhisme* ce serait une étude sur « poésie et bouddhisme ».

(14) Toute représentation du Bouddha obéit à un symbolisme précis. Un signe de décadence profonde, c'est qu'il existe aujourd'hui, paraît-il, une « saint-sulpicerie » bouddhique, qui vise à un réalisme ridicule.

On m'en voudrait sans doute, puisque j'ai introduit ici des considérations personnelles, de ne pas dire quel degré de « présence » conserve pour moi le Bouddhisme. J'ai déjà fait entendre qu'il ne m'avait pas satisfait jusqu'au bout. C'est en suivant sa propre ligne d'expérience interne qu'il m'a semblé tomber dans une impasse : impossible d'éliminer la permanence du contemplateur en face de la série impermanente des états psychologiques. On peut, par des exercices appropriés, vider la conscience de tout état, au moins pour un très court instant ; il n'en subsiste pas moins une lumière qui éclaire ce vide et sans laquelle nous ne saurions saisir qu'il se produit. Le pointillisme psychologique ne rend pas compte de toute la réalité. Cette conscience de la conscience [15] et la force qui la maintient, l'être que l'on devine retiré en arrière et dont, d'ordinaire, on ne voit que l'ombre portée, il y a d'autres voies d'approche pour essayer de les cerner - et ce n'est pas le lieu d'en parler. Mais si l'on rend place, dans l'homme, à un Centre lumineux, jaillissant et créateur, s'il contient « de l'être », un « être » que rien ne tue, on redonne sens et légitimité à des interrogations dont le Bouddhisme essayait de nous débarrasser [16].

Le Bouddhisme est une merveilleuse école. Et comme de toute véritable école, on peut, en en sortant, emporter des trésors ; on peut conserver pour elle un grand attachement, une vénération vivante pour le Maître. Dans l'Occident contemporain, où tout est à repenser et à refaire, certains esprits estimeront qu'ils ne peuvent pas rester toute leur vie à la même école. Pour d'autres, qui préfèrent les cadres permanents (et je ne les juge pas, pour cela, de moins bonne qualité que les précédents), il est tout à fait naturel que certains trouvent leur patrie intérieure dans le Bouddhisme - comme des bouddhistes de naissance peuvent trouver la leur dans le Christianisme. Sous la forme sino-japonaise du Zen, si riche de sens, si direct sous ses paradoxes [17], le Mahâyâna touche actuellement beaucoup d'esprits chez nous et aux États-Unis. Sous la forme plus scolastique du Theravada cingalais, répandu par les travaux et les traductions des bouddhologues britanniques comme par diverses sociétés de bouddhistes européens, il n'évite pas, je le crains, certains risques de rabâchage logique, de moralisme un peu fade et de

---

(15) Il faudrait ici reparler des efforts de Valéry pour saisir ce qu'il appelle le « moi profond » et dont j'ai tenté de montrer (*Yoga, science de l'homme intégral*, éd. des « Cahiers du Sud », p. 321-340) qu'ils ne le menaient pas si loin du Bouddhisme.

(16) Il y a eu en fait, dans la doctrine de l'*anatta*, de la « négation du *moi* » une part de polémique contre celle de l'*âtman* dans l'orthodoxie indienne. Le Bouddha a réagi, avec son énergie d'homme de caste guerrière, contre les *saddhak* de médiocre valeur qui, en disant « Je suis Lui » ne faisaient que cultiver un orgueil grotesque ou malfaisant ; l'engeance des faux *guru* abonde encore dans l'Inde. Mais les disciples, au cours des âges, n'ont-ils pas poussé à l'absolu une attitude qui, à l'origine, n'était pas proprement métaphysique ?

(17) Rappelons que la traduction des *Essais sur le Bouddhisme Zen* du D.-T. Suzuki vient de s'achever, avec son tome III, dans la collection « Spiritualités Vivantes » aux éd. Albin Michel.

langage conventionnel [18]. Le « patois de Canaan » n'est pas plus séduisant quand on l'a rafraîchi dans l'eau du Gange.

On n'a pas l'impression, en lisant *Présence du Bouddhisme,* que ses collaborateurs asiatiques (en dehors des Japonais) se rendent compte de la nécessité urgente qu'il y a pour eux, dans les conditions de notre monde, à entreprendre une revivification totale de leur pensée. Les Occidentaux qui s'intéressent au Bouddhisme jusqu'à se donner à lui ou à le discuter à fond sur ses propres positions, aideront, plus que l'on ne peut penser, à lui infuser un sang nouveau.

GABRIEL GERMAIN.

(18) Je suis, depuis son origine, la revue française *La Pensée Bouddhique* et j'ai entretenu les meilleures relations, tant qu'elle a vécu, avec Mme La Fuente, secrétaire des *Amis du Bouddhisme.* C'est donc très amicalement que je me permets de leur demander un effort pour être présents au monde.

PRÉSENCE D'ALAIN

« Alain, c'est son œuvre », a-t-on dit. Et comme toute œuvre qui s'impose, un trésor impersonnel où chacun peut prendre selon soi. Mais voici l'homme, Emile Chartier, dont une correspondance [1] qui s'étend sur cinquante ans d'amitié dessine fortement le portrait. Non qu'on y trouve enfin ces secrets d'ordre privé qu'Alain a bannis de tous ses écrits : bien qu'il assure : « On ne se relit pas quand on écrit à l'ami vrai ». il est clair que même dans l'abandon Alain ne s'abandonne jamais. Pas davantage, cependant, il ne faut chercher l'intérêt de cette correspondance dans les considérations originales d'un penseur par vocation, et les amateurs de formules ne sauraient guère s'y enrichir. Qu'est-ce donc qui retient le lecteur ? « Les choses », sans doute, cet humble mot revient souvent ; beaucoup de choses remuées d'un temps qui semble pourtant révolu : la « renaissance philosophique » entreprise par la Revue de Métaphysique et de Morale, les Universités Populaires, l'Affaire Dreyfus, la guerre de 1914, les Libres Propos - que tout cela paraît lointain, de dimensions lilliputiennes ! On croit faire une halte complaisante parmi ces soucis d'un autre âge, y grappiller quelque sagesse - et on se retrouve, quoique sans violence, porté aux origines mêmes de notre temps, de cette ère dite atomique, de notre monde qui se croit neuf. Car toutes ces choses périmées prennent une présence impérieuse d'être affrontées sans défaillance par ce que nous abdiquons et réclamons le plus aujourd'hui : une conscience. En tête du livre, une photographie d'Alain, « au front, en 1916 », confirme le sens du texte : sous la livrée du combattant, ne dirait-on pas, dans cette attitude « pudique » qu'il a si souvent notée chez les hommes offerts à la mort, une statue de l'Ingénu au bord du monde satanique - l'image même de ce héros des temps modernes qu'Alain décrit dans un Propos, « seul avec les dieux de son cœur, foi, espérance et charité » ?

(1) ALAIN : CORRESPONDANCE AVEC ELIE ET FLORENCE HALÉVY (Gallimard éd.).

Ingénuité de la foi, vertu première, nue, verticale comme celle du vieil homme d'Hemingway qui se mesure avec la mer. C'est le credo recueilli aux lèvres de Jules Lagneau : « Etre ou ne pas être, soi et toutes choses, il faut choisir ». A tous les niveaux, sans discours, gaîment ou désespérément, le choix d'Alain va, si simple, et fondé sur le plus difficile jugement, à ce qui vaut d'être : la pensée, l'amitié, le courage, le bonheur, l'homme promu en son entier, il est là pour le faire être. Ce qui relève du non-être - doutes, faillites, manque de temps, détresses, toute la part d'ombre qui double l'homme, il veut, dans la mesure du possible, lui dénier le grand honneur d'être. Cela se fait par un serment, implicite ou exprimé, auquel il apparaît, de la première à la dernière de ces lettres, qu'Alain a su rester fidèle. Engagement originel, qui loin de le soustraire au monde, le jette « dans la Nécessité », plus ou moins étroite selon l'heure. Celle-ci est regardée en face, dépouillée de tous désirs : « rien n'est promis », « rien n'a jamais été promis », répète obstinément Alain, comme l'Evangile même, à chaque épreuve un peu trop rude. Un travail écrasant est un fait, une maladie grave est un fait, la guerre, meurtrière, tyrannique, bureaucratique, un fait nu. Et cependant, « il faut sortir de là entier », cri sublime qu'on trouve dans une lettre adressée, pendant la guerre aussi, à une autre précieuse amie. (2) Car ce sont les lettres écrites du front sans déclamation sans aucune trace de vanité masculine, ce qui paraît presque incroyable, qui nous font le mieux saisir comment un homme s'y prend pour en sortir - un homme vrai, qui ne cache ni sa peur, ni son courage, ni l'horreur de la situation, ni même, par éclairs, le plaisir qu'il y trouve - un sage de race paysanne, qui sait « regarder devant ses pieds », faire « une action après l'autre », se rendre « cent fois utile », supporter le mal « sans faire de gestes », se garer des projectiles mais aussi de son propre cœur. Le même homme actif et heureux de l'être, qui à 25 comme à 60 ans trouve son bonheur à enseigner, à bien faire un métier modeste, travaille « des idées plein les mains », enrichit les « marges » de temps de tout ce qui nourrit la vie, comme on le voit utiliser à la guerre les quarts de nuit, les accalmies, pour lire, écrire à ses amis, y composer quatre ou cinq livres, dont le « Système des Beaux-Arts ». Sa foi se résume en ces mots : « Il faut décider et je décide ».

Il faudrait, si la place ne manquait, découvrir en ces traces de la vie d'Alain l'expression non moins ingénue de l'espérance, vertu seconde et plus secrète. Elle sourd parfois comme une plainte : « je voudrais », « j'aimerais », « je préfèrerais ». Sous cette forme conditionnelle, Alain la caresse un instant comme un peu de fraîcheur permise. Car si la terre n'a rien promis, elle

---

(2) Marie Salomon. Il faudrait lire les si belles « Lettres de Guerre », dans le numéro d'Hommage à Alain, paru en 1952 à la NRF, et les « Lettres inédites » publiées dans le Bulletin n° 10 de l'Association des Amis d'Alain (Siège social : 75, Avenue Emile Thiébaut, Le Vésinet (S.-et-O.).

donne pourtant, telle est sa grâce. Mettre les choses au pis, c'est le devoir d'une foi virile ; c'est par ce rude avertissement qu'il convient de commencer, car les espoirs précipités sont aussi funestes que la peur. Mettre les choses au mieux, autre précepte, qui va plus loin. Alain n'a cessé dès les premiers mois de la guerre, d'espérer en la paix possible, prochaine ; non pas en dépit, mais en raison de la lucidité du jugement, en face de ces millions d'hommes sacrifiés, de ces deux armées immobilisées dans la boue, de ces peuples aveugles à leur condition identique. « Le jour où on se mettra autour d'une table, tout s'arrangera. Tout s'arrange toujours, excepté le combat lui-même, qui en amène d'autres ». Espérer, ici, c'est vouloir, c'est convaincre, c'est faire ; transformer un ordre odieux en agissant sur l'opinion. C'est pourquoi Alain résistait au fatalisme historien d'Elie Halévy - mais avec quelle haute retenue dans cette épreuve de l'amitié ! - Religieuse est son espérance, qui reconnaît les biens reçus et s'interdit d'y renoncer. « Prenons aussi le bien », dit-il, « insensible comme un morceau de bois » devant l'affreuse réalité des cadavres entre les tranchées, et cependant jamais plus tendre. Le souvenir des roses de Sucy, de la « Maison Blanche » où habitaient les Halévy, revient comme un thème musical. A peine Alain s'est-il engagé, en Août 1914, qu'il affirme l'espoir du prochain Noël à Sucy. Noël passe, et Alain renvoie aux premières roses ; puis de floraison en floraison. Sous un bombardement nocturne, immobile, - car où aller ? - « je vois le Paradis à Sucy ». De même plus tard, devant les cruelles atteintes de l'âge : « les roses vont bientôt refleurir ». Une manière de faire oraison. L'amitié, les fleurs, les oiseaux, les étoiles, en paix comme en guerre, la grâce « d'aller ici et là », qu'on ne connaît qu'une fois perdue, tout simple le miracle de vivre, Alain les maintient contre tout. « Tant pis tant pis si je me trompe, il faut bien un peu d'images gaies ». Le bonheur est mission humaine, il faut le serrer sur son cœur, en projeter le souvenir comme une aurore devant soi, à coups de bonnes pipes si tout manque.

« Seul avec les dieux de son cœur... ». Va-t-il jusqu'à la charité, troisième vertu théologale ? Alain, anticlérical par choix politique, a saisi mieux qu'aucun autre la profonde humanité, la bonne nouvelle toujours si neuve apportée par le Christianisme - de nombreux écrits en font foi. Mais plus que jamais l'Ingénu, celui qui d'un mouvement aussi total retrouve la charité vivante, l'imprime par l'âme dans sa chair et souffre avec la chair d'autrui. « J'ai toujours besoin d'aller à la misère avec les autres, afin d'être heureux ». Vertu dernière, qui comporte le risque suprême. Elle compromet jusqu'au droit d'être, en tous cas le droit au bonheur : « Plus on est mal plus on est content... ». « Il est défendu d'avoir du plaisir... ». « Je me garde de me consoler... ». Charité, autre nom de la justice, qui frémit, fustige, se reprend, s'interdit les nobles douleurs : « Il serait injuste de se donner

un rôle supportable avec si peu de peine réelle » écrit-il quand, après trois ans passés en ces coins de France mutilés aux noms « odieux pour toujours », il se trouve, à la suite d'une blessure, attaché au Service météorologique du Bourget, et qu'il ressent trop vivement la peine d'avoir laissé ses amis de l'avant : « La guerre m'empêche de dormir et je me sens déshonoré ». Jamais personne autant que lui, nous semble-t-il, n'a regardé la guerre en face et n'y a vu ainsi le Mal. En n'importe quel mort de la guerre, c'est le Christ qu'il reconnaît, et avec lui toute la Passion, victimes, fauteurs et comparses ; et quant à « l'ennemi » d'en face, il est le frère d'armes, le frère humain. Paix sans victoire, paix immédiate, Alain la réclame à tous risques, en tout scandale : la paix devoir absolu : « Il s'agit de savoir si l'on peut faire bon marché, pour quelque fin que ce soit, d'une autre vie humaine que la sienne propre ». Pourtant, il ne veut « rien inventer », s'interdit le pathétique, s'impose de fermer les yeux sur les cadavres et les ruines. C'est à la pensée, non aux sens, que la guerre est insoutenable, mais à un point tel, pour Alain, que tout son être semble en saigner. Ce qu'il y voit, c'est le martyre de l'infanterie qui va çà et là dans la boue et « perd du monde dès qu'elle remue » ; l'homme de l'avant abandonné, tenu « au-dessous du désespoir » ; un esclavage sans mesure par la torture de la peur ; le chantage vil de qui se conserve et la mort vaine des meilleurs, - « tache sur la mémoire pour toujours » - Non à tout cela, absolument. « La pensée est au monde pour dire non ».

Dire non, mais non s'anéantir. Il faut tout de même se rappeler que la sortie de la guerre a été, pour tant d'hommes, parmi les plus conscients et les plus humains, comme une explosion de nihilisme - 1916, c'est « Dada », puis la marée surréaliste ; parallèlement les diverses formes de terrorisme et de totalitarisme - violences, désespoirs, dérisions - la consécration de l'Inconscient, l'Absurde érigé en credo. Alain avait traversé le même enfer, et avec une conscience plus éveillée et plus impitoyable que quiconque. On le savait, mais ces lettres de guerre le confirment. Il a brûlé de haine contre les excitateurs à la Barrès ; d'indignation contre les femmes et les civils belliqueux qui « préfèrent l'honneur à la vie des autres » (ne propose-t-il pas de les « fouetter » chaque matin pour leur apprendre ce que c'est que souffrir ?) ; et il a rêvé lui aussi de vengeance, au retour des armées justicières. Or au lieu de maudire ou de bafouer, au lieu de renier l'homme et ses œuvres, dès son retour au Lycée Henri IV, en face des enfants de la classe 18, et de même en tout ce qu'il écrit, on le voit réaffirmer héroïquement, et sauver en lui, et essayer de sauver en tous, sa foi en l'homme, son espérance et son amour. Toute l'œuvre d'Alain naît ici - inséparable du combat déjà mené sans cesse pour la justice, le même qui lui dictait ses Propos de la *Dépêche de Rouen,* bien avant la guerre, qui le mêle à l'Affaire Dreyfus, et qui devait, jusqu'à l'été 39,

l'engager dans une défense « désespérée » de la paix. A la lecture de ses lettres, c'est cet éveilleur qui surgit, sa conscience au vif de nos consciences. Il arrive d'entendre dire, non sans dédain ou dérision : Alain n'est qu'un moraliste ! Pour lui, par qui la forme humaine est toujours redressée et affermie, il faut oser revendiquer ce titre. Plus encore, il faudrait oser, à la fin, percer cette hypocrisie à rebours qui fait du terme de morale le grand tabou de notre temps. Révolte pure, à l'origine, qui voulait ne plus laisser trace de valeurs discréditées, parce qu'elles soutenaient apparemment un ordre humain condamné par le plus stupide des crimes. Règles et langages éclatés, quelles enivrantes incursions vers les abîmes inexplorés, ceux de l'âme et de l'univers ! Mais comme pour vivre « dangereusement », à moins d'aller jusqu'au suicide, on n'en est pas moins tenu de vivre, comme il faut vivre en société, qu'on ne peut le faire sans « mœurs », que la démission des consciences se paye par le consentement à toutes les modes, à tous les mots d'ordre, la prohibition de la morale couvre le pire des conformismes - souvent même un plat moralisme - ignominieusement semblable à celui qu'on voulait vomir - et qu'Alain, dans tous ses écrits, dénonce inlassablement, rend responsable de tous les crimes. Quant au Bien, lumière de Platon, ce Dieu intérieur d'Alain, c'est lui dont la quête est difficile et hardie - si loin en avant de nous, et comme toujours, le scandale même. On acceptera plus aisément quelque brutale conversion, que le jugement d'un philosophe pour qui nulle pensée n'est rien si elle n'est pas une pratique. Il suffirait, pour s'en convaincre, de relire quelques chapitres de « Mars » : les nihilismes sont enfantins devant un esprit qui dit non.

Mais « il faut vouloir », dit Alain, et c'est là son ingénuité - le mot n'enferme-t-il pas génie, donc création ? - Vouloir, sans aide de l'orgueil ni du défi. Ses décrets ne sont pas de tête, mais mouvement de fond en comble - si sensible d'une lettre à l'autre : « Je ne suis pas bien content de ce que j'ai écrit hier... », note-t-il le 13 Janvier 1915, après des mots un peu amers. « Le plus important à dire, et que justement je n'ai pas dit, c'est que la guerre est un poème de l'amitié ». Et ce profond retour sur soi lui révèle l'Iliade éternelle dans l'aventure même qu'il honnit. C'est cette grâce dans le dépassement - générosité la plus haute, mais au fond il n'en est pas d'autre, même pour le dernier d'entre nous - qui a suscité tant d'erreurs sur « l'optimisme » d'Alain. Encore s'il opposait aux maux un stoïcisme plus hautain, on verrait mieux ce qu'il surmonte. En se refusant tout « discours », en ramenant le trop humain au niveau des misères communes, en s'affirmant « imperturbable » et « jamais triste » aux pires moments, Alain nous laisse faire l'effort de lire sous son « cuir épais » et de sentir seuls sa passion, comme ses œuvres, abruptes, elliptiques, nous font seuls devant sa pensée. Mais quel lecteur pourrait

soutenir que ce philosophe - qui sera peut-être reconnu comme le plus grand analyste des passions [3] - ait ignoré les grimaces et les abîmes de l'homme ? Il a seulement refusé d'y voir une fatalité : il ne se peut pas que l'homme n'ait pas de passions, redit-il souvent avec Spinoza ; mais en même temps, et plus fortement encore, avec Descartes : il ne se peut pas que l'homme ne soit pas libre. Il faut voir les regards qu'il jette sur ses compagnons des tranchées. Combien, ainsi percés à jour, ils lui restent pourtant opaques et mystérieux à l'infini : l'homme animal « thoracique » plus encore qu'intelligent, et vaniteux, et rétif, et sublime, et pitoyable, et toujours, toujours responsable. C'est pour cet homme qu'Alain témoigne, mystère de l'Incarnation. « Tout ce qui est explicable est immoral ». Voilà qui ouvre des perspectives pour une morale encore bien neuve, aux résonances métaphysiques. Alain est plus qu'un moraliste...

Commencée sous le signe de Platon, terminée « aux Champs Elysées » où Alain converse en esprit avec son ami disparu, cette Correspondance, à travers la conduite de toute la vie, nous fait comprendre ce qu'Emile Chartier voulait signifier en écrivant dès ses premiers mois d'enseignement, à 23 ans : « On ne peut être absolument que philosophe, si on veut l'être ». Si ces lettres nous en font convenir, il faudra les dire essentielles, et inséparables de l'œuvre immense qui les dépasse.

ANNE BLANCHARD.

(3) Voir sur ce point l'admirable somme de « Propos d'Alain » publiée à la Bibliothèque de la Pléiade.

MÉMOIRE D'HIROSHIMA

Avec l'admirable film d'Alain Resnais : *Hiroshima mon amour,* le cinéma donnera peut-être l'impression de concurrencer sérieusement la littérature. C'est une constatation paradoxale à propos d'un art qui n'a cessé d'affirmer et de revendiquer son autonomie et dont la qualité se mesure souvent à une certaine aptitude à se différencier de la chose écrite, à se passer d'elle en tout cas.

Or, Resnais fait œuvre révolutionnaire en acceptant délibérément ce que tant d'autres ont refusé ou redouté, en défiant les tabous, à commencer par le premier d'entre eux : le langage littéraire. Le choix d'une collaboratrice telle que Marguerite Duras et l'importance donnée au récitatif dialogué dont elle est l'auteur, montre qu'il s'agit d'une décision mûrement réfléchie, d'un risque volontairement pris, d'un acte de créateur libre. Le résultat est que *Hiroshima mon amour* trouve des répondants, des aboutissants et des points de référence plutôt chez un Nerval ou un Proust que dans l'œuvre de tel ou tel cinéaste.

Si l'on pense que ce rapprochement avec des écrivains du *temps* et de la *mémoire* est exagéré, que l'on songe à *Toute la mémoire du monde,* ce court métrage sur la Bibliothèque Nationale où Resnais a mis le meilleur de lui-même, c'est-à-dire son obsession des drames, des déchirements. des amours, des pensées qui s'accumulent dans l'épaisseur du souvenir des hommes. Simplement, ce beau titre indique qu'il entend ne pas limiter sa quête à une conscience individuelle mais, au contraire, l'étendre à la conscience de l'humanité entière. Le cinéma est justement pour cela un mode d'expression privilégié et indispensable. Car si les coups de sonde d'un Nerval ou d'un Proust à travers les profondeurs d'une mémoire personnelle se satisfont de la pure *description* littéraire (et même l'exigent), la connaissance - lente et douloureuse, sereine et crispée - de la mémoire du monde commande une vision globale mais « multiple », synthétique mais discontinue que seul peut lui apporter le cinéma. Telle est la leçon de *Hiroshima mon amour* qui, après *Guernica* et *Nuit et Brouillard,* montre que pour Resnais le film peut et doit être le révélateur où apparaîtra la somme de souffrances et d'épreuves inscrite sur la plaque sensible de l'expérience humaine.

Ainsi s'explique que le témoignage individuel (et en soi terriblement égoïste) qu'est un court roman d'amour entre un homme et une femme - lui Japonais, elle Française - s'intègre, se fonde, chair et âme, corps et cœur, dans une autre aventure qui est celle des enfants brûlés vifs d'Hiroshima aussi bien que celle d'une « petite tondue de Nevers ». Il n'y a qu'une seule histoire, qu'un

seul récit, parce qu'il n'y a qu'un seul visage de la souffrance. Et c'est là qu'intervient le beau texte de Marguerite Duras qui n'est ni dialogue ni monologue, mais vraiment *accompagnement,* et dont la coulée monotone scandée à la manière d'un chœur antique (comme déjà, dans *Guernica,* le poème d'Eluard aux lèvres de Maria Casarès) impose l'unité de cette tragédie.

Cette utilisation d'un texte littéraire par un homme de cinéma est un événement d'importance, même s'il est risqué de dire que c'est une parfaite réussite (car il y a aussi les inconvénients de la littérature : la verbosité !). Elle permet la réalisation d'un ensemble aussi fort, aussi signifiant que le plus élaboré des livres. Par exemple, lorsque l'héroïne, personnage éperdu que joue avec une vérité gauche et déchirante (allant jusqu'à une extraordinaire intensité tragique dans la scène devant le miroir du lavabo), Emanuelle Riva, reconstitue par bribes à partir d'une attitude de son amant - la position d'un bras - tout l'univers enfoui de son amour allemand de Nevers, on se trouve en face d'un phénomène aussi saisissant que la descente de Nerval à l'enfer-paradis de ses souvenirs à la suite de la rencontre d'une femme napolitaine qui ressemblait à Jenny Colon. Et l'on aboutit à ce même délire - la mémoire qui se fait *présente* jusqu'à l'hallucination, la confusion des êtres et des images - où hier, aujourd'hui, jadis, naguère, toi, moi, lui, elle (et à la limite, tous les hommes) ne font plus qu'un. Le mérite de Resnais est de nous avoir imposé, avec ses moyens de cinéaste, cette contrainte : ce que Marguerite Duras appelle « évidente nécessité de la mémoire ». Il a simplement nuancé çà et là son propos de quelques curieux artifices, montrant par exemple, et avec quelle intelligence, que le souvenir se présente toujours *de profil* et comme fuyant (l'héroïne à bicyclette à Nevers, le soldat allemand) et que le présent s'offre toujours lourd, compact, opaque (la scène muette au cabaret « Casablanca », la vieille femme japonaise entre les deux personnages sur une banquette de la gare). Il a fait dans tous les cas œuvre d'*auteur* éminemment conscient.

Tel qu'il est, son film se présente comme une des tentatives les plus poussées d'intégration de la matière littéraire à un cinéma où tout reste cinéma pur.

RAYMOND JEAN.

LE ROMAN

LE DERNIER DES JUSTES, par André Schwarz-Bart (*Ed. du Seuil*).

Au moment de rédiger ce compte rendu, je ne sais quel ton prendre, défait par la lecture du livre, irrité par la médiocre campagne de presse faite à son sujet, déçu que je suis par certains propos de lecteurs. A quoi servirait la colère sur un livre fait d'amour, à quoi la polémique sur un témoignage venu des fonds de l'horreur, enfin, et c'est peut-être le plus terrible, à quoi servirait l'analyse devant l'incompréhension concertée ?

Le livre de Schwarz-Bart est une somme, c'est l'histoire rapide et grondante du peuple juif depuis les premiers pogroms jusqu'aux camps d'extermination nazis. Bien entendu c'est de l'histoire ancienne, mais dans la mesure où cet ouvrage est le miroir de nos mauvaises pensées, il demeure étrangement vivant. Car au profit d'un style de vie, au profit des conflits de l'actualité, on avait un peu oublié ce monde, ce culte de l'horreur, de la discrimination et de la torture. Qu'il était bon d'oublier tout cela et de renvoyer dos à dos les chefs de camps allemands et les brûleurs de sorcières, tout cela était Moyen Age, mais il se trouve que ce Moyen Age-là est derrière notre porte et que cette porte est mal fermée.

On comprend désormais pourquoi la presse s'est emparée de ce grand livre pour le déchiqueter. Les journalistes aujourd'hui, aussi singulier que cela paraisse, sont en majorité là pour arranger les choses, c'est-à-dire les consciences. Si vous avez mal à Schwarz-Bart vous êtes bien naïfs, il n'a fait que plagier les documents et les textes officiels ; si vous cherchez à comprendre la raison de ces massacres, vous êtes stupide, car ces morts sont morts depuis si longtemps, et morts d'autant plus que l'acte de leur extermination a été déjà dressé (à cet égard on vous citera Poliakoff, le Livre Blanc Polonais, Rousset) ; laissez donc tomber ce livre et retournez à votre rassurante télévision.

C'est, à l'exemple de ce livre et de sa carrière dans la presse, que l'on peut découvrir les véritables ruines laissées par une guerre, je veux dire les ruines intérieures, en ce sens que l'indignation n'est plus possible, que la colère, aujourd'hui, reste solitaire, et peut-être que l'intérêt public est chose perdue. Il y a un renoncement, un refus de voir chez la plupart qui étonne et bouleverse. Et ce n'est pas lassitude, ce n'est pas excès de douleur, c'est légèreté, et peut-être décervelage. Certes, il ne s'agit pas seulement du problème juif, ce n'est pas ici le lieu d'en traiter, les récentes publications des « Temps Modernes », les textes de Uri Avneri, apportent dans un climat nouveau une chance nouvelle en posant le problème actuel, c'est-à-dire vivant, de « l'hébraïsme » en relation avec les réalités de l'heure, politiques, économiques, et dont seules les solutions pourront libérer l'histoire.

Il n'est pas question de cela dans le livre de Schwarz-Bart, la dernière page se ferme sur la chambre à gaz, au dernier souffle de vie des internés, c'est un peuple entier qui est là, qui piétine son agonie. Cette page terminée, c'est le vide, on peut recommencer, partir de ce vide ou bien recommencer les mêmes choses ; Schwarz-Bart ne nous offre aucune illusion.

Qui sont donc ces Justes ? « Selon la tradition, ils sont trente-six, en eux se déversent comme en un réceptacle toutes nos douleurs, mais s'il venait à en manquer un seul, la souffrance des hommes empoisonnerait jusqu'à l'âme des petits enfants et l'humanité étoufferait dans un cri ».

« Quand un Juste inconnu monte au ciel », dit un récit hassidique, « il est tellement glacé que Dieu a besoin de le réchauffer mille ans entre ses doigts avant que son âme puisse s'ouvrir au paradis ».

Ce thème profondément sémite (et celui chrétien du rachat) va servir de guide au livre de Schwarz-Bart, jusqu'à l'extermination de la dernière génération, jusqu'à la « solution finale » appliquée aux Justes, ce qui pourrait annoncer la confusion des malheurs, comme l'inutilité désormais de ces Justes dans un monde sans douleur.

Avec une rare intelligence et une tendresse sans laquelle l'intelligence n'est que vent, Schwarz-Bart raconte par le menu le destin de ces Levy aimés de Dieu et pris dans la chrétienté, qui leur est quotidiennement adversaire.

Dans un essai indiscutable, J.-P. Sartre a montré que l'antisémitisme n'avait pas besoin des juifs ; il est vrai que n'importe qui peut faire l'affaire : noir, indien, arménien, n'importe quelle minorité (on connaît maintenant les racines et l'explication des guerres de religion, des croisades, tous ces massacres n'étant que pogroms). Le livre de Schwarz-Bart n'est pas celui d'un exalté ; écrit avec un humour très vif (de cet humour qui fut la source du théâtre Yiddish, et des récits de Sholom Aleishem), une chaleur pénétrante, il rappelle tout au long des pages la plupart des ouvrages que nous connaissons sur les mêmes thèmes, que ce soit le *Silbermann* de Lacretelle ou le *Niccolo Peccavi* d'Armand Lunel, mais ces points d'appuis que nous prenons comme références pour la lecture du *Dernier des Justes,* serviront uniquement à mesurer la grandeur de ce livre et sa nouveauté. Schwarz-Bart a peut-être fait œuvre d'historien, mais avec le portrait de la sensibilité juive il a montré de l'intérieur cette âme juive, ces touchantes traditions, ces familles éperdues d'amour, réussissant à vivre et à maintenir de grandes choses sous la menace constante, avec la menace, cette menace étant peut-être ferment. Et ce qui caractérise encore mieux le livre de Schwarz-Bart, c'est le choix de ses situations : d'abord Zémyock, un village polonais ; les Lévy sont artisans ; puis Stillenstatd, petite ville allemande où les pogroms cosaques les ont chassés et où les Lévy restent en contact avec les petites gens, avec les quartiers populaires ; il ne s'agit pas de réussites bourgeoises à l'occidentale, il ne s'agit pas d'assimilation, mais au plus bas et au plus obscur de l'échelle des difficiles rapports entre les êtres.

Nous sommes aux aurores du nazisme, c'est alors qu'apparaît la personnalité de Ernie qui sera ce «dernier des justes », et dans l'agonie duquel sera figurée l'agonie entière du peuple juif. C'est précisément ce choix qui fera la nouveauté du livre, cet aspect

populaire, il n'y a pas de carrières possibles pour ceux-là qui suivent la tradition, pas de compromissions, pas de mélanges, cet isolement, cette incompréhension réciproque allaient mener où l'on sait.

Nul ne sait si Ernie est un Juste authentique, et nul ne peut le savoir. Ernie va jouer dès l'enfance ce jeu-là, avec l'innocence de l'enfance, avec son enthousiasme, il se veut Juste comme ailleurs d'autres se veulent corsaires ou héros de romans (si nous n'avions que ces comparaisons à offrir...). Schwarz-Bart accorde à Ernie une miraculeuse enfance, liée presque souterrainement aux traditions ancestrales que le grand-père tente de faire survivre. Prédestiné et se sachant prédestiné, Ernie va vivre les premières années du nazisme, puis, réfugié en France, il n'aura que le temps de découvrir l'amour pour se retrouver à Drancy, déporté avec un groupe d'enfants, enfin dans le camp de concentration, précipité avec les autres dans la chambre à gaz. On ne peut pas (on ne doit pas) évoquer dans une note brève tous les traits douloureux des derniers chapitres, ce serait reconstituer l'horreur, et nous n'avons pas ce goût-là. Mais simplement ce trait : aux enfants affolés et terrifiés qui dans la chambre à gaz interrogent encore, Ernie trouve la force de mentir et de promettre un monde meilleur, une guérison des plaies.

Le sens profond du mythe du Juste est là, il rend le monde intolérable, ces années que nous avons vécues, ainsi rappelées, portent à la suffocation ; si l'histoire elle-même était concentrationnaire ?

Le Dernier des Justes est un roman, il ne peut pas apporter l'explication nécessaire, mais, par contre, ce qu'il peut apporter et ce qu'il apporte, c'est le sentiment d'un immense enracinement dans la vie, l'exemple d'énormes facultés d'amour et, à travers un lyrisme parfois démesuré, une vision merveilleuse de notre monde, paradis gaspillé.

J. TODRANI.

LE DINER EN VILLE, par Claude Mauriac (*Albin Michel*).

Remercions Claude Mauriac qui, dans cet ouvrage (est-ce un roman ?) a pris la peine de préparer le travail du critique par des indications « qui sont le luxe de l'auteur ». Il ajoute assez ironiquement : « Aucun lecteur, jamais, ne sera assez attentif pour les remarquer. Moins encore pour déceler leur subtil agencement. Ou bien il y en aura un, qui sait, un jour, dans une université des Etats-Unis, à Harvard peut-être, et ce sera ma récompense et ma joie ». Ironie, ai-je dit, ou provocation ? Mettons, pour faire plaisir à l'auteur, si je ne suis plus un étudiant, que je peux être cet oiseau rare de lecteur attentif.

Faut-il rappeler que l'attention que porte un lecteur à une œuvre dépend de l'intérêt qu'il y trouve ? - et non pas, s'il regimbe, des coups d'éperon de l'auteur. Je crains que le lecteur ordinaire, habitué au roman traditionnel dont une intrigue suivie et des personnages caractérisés sont les traits essentiels, ne soit dérouté par *Le Dîner en Ville*, malgré les explications du guide-auteur.

« Ce prétendu nouveau roman dont nous sommes quelques-uns à défendre le principe... ». L'épithète « prétendu » s'applique plus à « roman » qu'à « nouveau roman ». Claude Mauriac reconnaît que le nouveau roman n'a plus rien de romanesque, en ce sens qu'il n'y a plus d'intrigue ni de personnages foncièrement différenciés. Que se passe-t-il, en effet, dans *Le Dîner en Ville* ? En apparence, rien. Voici huit convives autour d'une table et ce sont leurs propos, leurs monologues intérieurs, fragmentés, assemblés, qui forment le tissu, comme l'habit d'arlequin du livre. A-t-on conscience que le temps passe, seulement ? Suggérer l'écoulement du temps, n'était-ce pas une des ambitions principales des anciens romanciers ? « Notre ambition est plus proche de celle des peintres que de celle des romanciers » dit Claude Mauriac. *Le Dîner en Ville* est une sorte de tableau abstrait, c'est plus un puzzle qu'une composition musicale.

Plus de personnages nettement différenciés. L'auteur dit des siens qu'ils sont tous pareils quant à l'essentiel, interchangeables donc, et qu'il importe peu qu'on les confonde - au contraire. Il va même plus loin : « Huit cerveaux électroniques feraient aussi bien que les huit nôtres la même besogne vaine ». Est-ce bien ce que l'auteur a voulu faire ? Choisir arbitrairement parmi les innombrables réponses possibles des machines et leurs milliards de combinaisons, celles qu'il a patiemment assemblées, j'ajouterai : avec art, pour montrer quoi ? Que ces gens de la bourgeoisie, qu'on peut considérer d'un niveau social élevé, pour qui du moins le pain quotidien n'est pas une obsession, sont au fond d'une médiocrité désespérante et que cette cérémonie mondaine du dîner où rien n'a d'importance, même pas la nourriture, est absolument vaine : vague clapotis du néant.

Que reste-t-il pourtant des personnages dans cette sorte « d'atomisation » ? Quels sont les motifs découpés, retenus, combinés par l'auteur ? On peut les dire abstraits en ce sens qu'ils sont communs à tous les personnages, qu'ils appartiennent au répertoire des « conduites » générales de l'humanité et qu'ils déclenchent les mêmes réflexes conditionnés : désir, plaisir charnel, peur de la mort, amour maternel, ambition ; le tout aggloméré dans la pâte couleur de poussière de la sottise. A part le thème de l'amour maternel, rien qui rappelle que naguère les romanciers prêtaient une âme à leurs personnages.

L'ancien roman pouvait se définir comme une histoire particulière. *Le Dîner en Ville,* qui présente d'une manière statique et dépersonnalisée, ou du moins généralisée, quelques tendances de l'humanité actuelle n'a donc de roman que le nom. En quoi est-il pourtant « un nouveau roman » ? Quelles sont les caractéristiques de ce nouveau genre littéraire telles que les conçoit Claude Mauriac ? « Le vrai roman, dit-il, comme le vrai cinéma de l'avenir, par l'entremise mais au-delà des intrigues qui leur serviront de support, nous découvriront la vraie vie, celle qu'on ne voit pas à l'œil nu et que nous révèle par exemple le grossissement de l'alcool ». Il ne s'agit donc pas de décrire, le plus objectivement possible, ce que l'on voit, puisque l'œil ne sait pas voir, et que le monde prétendu objectif, celui qui constitue la trame de notre vie, dépend de « notre santé physique et métaphysique ». La réalité est à la fois subjective et objective, c'est la peinture du monde extérieur et de son reflet intérieur qui est, d'après Claude Mauriac, le devoir du nouveau romancier. *Le Dîner en ville* est une suite

de découpages pratiqués dans les monologues intérieurs de huit personnages, puis conventionnellement assemblés. Mais le monologue intérieur rend-il bien compte à la fois de la réalité subjective et de la réalité objective ?

C'est un fait que nous ne sommes pas continuellement en train de discourir en nous-mêmes ; il y a des idées qui nous viennent et qui ne sont pas nécessairement exprimées par des mots, il y a des images dont la rêverie, le rêve, nous présentent une suite souvent continue, une dramatisation : autres éléments de notre réalité intérieure, de notre « film mental », aussi importants que le discours intime.

On peut dire que le monologue intérieur, tel que l'emploient les romanciers est une convention comme une autre. Claude Mauriac le reconnaît : le nouveau roman peut se définir comme un genre littéraire qui, aux conventions du passé en substitue de nouvelles - « il n'est pas d'art sans parti pris ». En définitive, quels que soient les procédés employés par l'auteur, s'il n'a rien à dire de personnel, son œuvre est mort-née. Supposé qu'un romancier ait quelque chose à dire, je crois pourtant que la forme qu'il emploie n'est pas indifférente. A lui de trouver ou d'inventer celle qui lui permettra d'écrire « le roman où il exprimera enfin ce qu'il est seul à pouvoir dire ». Claude Mauriac y est-il arrivé dans *Le Dîner en Ville* ? Laissons le vin nouveau prendre de la bouteille. Mais qui ne verrait dans son livre qu'un exercice, qu'un prétexte à discussions sur le nouveau roman, diminuerait singulièrement le mérite d'une œuvre dans laquelle un lecteur attentif est pris comme dans un engrenage - osons dire : une symphonie ou un vaste poème.

PIERRE MATHIAS.

DANS LE LABYRINTHE, par Alain Robbe-Grillet (*Editions de Minuit*).

« Ce récit est une fiction », dit l'auteur au lecteur. Il ajoute que la réalité décrite est « strictement matérielle, c'est-à-dire qu'elle ne prétend à aucune valeur allégorique ». Quelle est donc cette réalité observée ou inventée ?

Dehors il pleut - il y a du soleil - il neige. Faut-il comprendre que l'auteur essaye sa plume, s'exerce à écrire plusieurs départs possibles de son livre pour finalement choisir la neige ? - la neige qui ne cessera de tomber d'un bout à l'autre du récit, ou presque. Les rues sont désertes, un bec de gaz est allumé bien qu'il fasse jour. Ici, le lieu où se trouve le narrateur (ou le rêveur), c'est une chambre dont la description détaillée peut sembler fastidieuse. Attention ! ces accessoires auront leur importance. N'est-ce pas la poussière qui les couvre qui suggère la neige dans la rue ? Contre le réverbère allumé s'appuie un soldat. Il semble fatigué. Il porte un paquet, comme une boîte à chaussures enveloppée d'un papier. Puis la boîte est montrée sur la commode de la chambre. Au-dessus de cette commode est accroché un tableau. Minutieuse description du dit tableau : une scène de cabaret ; parmi les personnages, le patron, des buveurs, un enfant, trois soldats. Ce tableau représente la défaite de Reichenfels. .

Portrait détaillé d'un seul soldat. Quand il faisait partie du trio assis à la table du café, il n'avait pas de verre. Maintenant, il a un verre devant lui. Le café est vide. Faut-il comprendre que le temps arrêté par l'artiste sur le tableau a été remis en marche par le narrateur ? Fatigué, le soldat semble dormir. L'enfant, resté dans la salle, l'interpelle.

Puis, le soldat est montré dans la rue où la neige tombe. Il cherche une certaine rue, vainement. Il s'arrête et s'appuie contre un réverbère. L'enfant l'a suivi. Le soldat lui demande son chemin, quel chemin ? L'enfant ne sait pas et s'en va, suivant la ligne des réverbères et s'amusant à virevolter autour de chacun d'eux. C'est ce même gamin qui a conduit le soldat dans le cabaret, où il est présenté de nouveau.

Je me suis efforcé, comme l'auteur y invite le lecteur, à ne voir « que les choses, gestes, paroles, événements, qui lui sont rapportés-». J'ai essayé de les présenter sommairement (je les ai donc déformés), mais dans l'ordre imposé par le narrateur, et seulement pour les premières pages du livre. Je continuerai à ne voir dans la suite que ce qui s'y trouve - sans tenir compte des théories de l'auteur sur le nouveau roman, ni de ses œuvres antérieures, non plus de celles des romanciers de la nouvelle école ; autrement dit, je ne chercherai pas à sortir du labyrinthe, acceptant le jeu difficile mais passionnant de son architecte.

Que s'y trouve-t-il ? D'abord, le début de l'œuvre permet de voir comment elle est née, les éléments, la neige (qui aurait pu être la pluie, n'étaient et la poussière de la chambre et les motifs du papier peint qui suggèrent la chute des flocons), la ville, le café, le soldat, le gamin, la boîte à chaussures viennent du lieu où se trouve le narrateur qui les assemble arbitrairement : c'est en quoi ce récit est une fiction. Y a-t-il réellement récit ? - narration d'une suite d'événements : ce qui est arrivé à ce soldat dans une ville sur le point d'être occupée par l'ennemi. Plutôt un montage d'images minutieusement décrites (engendrées sans doute à partir des objets de la chambre où pourrait être le narrateur, dont le principal est le tableau). En outre, si minutieuses que soient ces descriptions, elles sont souvent incomplètes ou provisoires, de sorte que lorsqu'une image déjà montrée revient et qu'on la reconnaît, ce n'est pas la même description qui en est faite puisque des détails nouveaux y sont ajoutés qui la modifient (la servante, dans la scène de cabaret, n'apparaît pas tout de suite, la pièce où la jeune femme reçoit la première fois le soldat n'est plus la même quand le soldat blessé y est accueilli, elle ressemble maintenant à la chambre du narrateur). Cette succession d'images qui fait penser à celles d'une lanterne magique est présentée de façon à donner une impression telle que celui qui les voit se croit dans un labyrinthe. On sait ce que c'est : un lieu où l'on peut entrer, mais d'où l'on ne peut sortir, à mesure qu'on avance pour trouver une issue on s'égare de plus en plus, on revient sur ses pas, on repasse aux mêmes endroits, on revoit les mêmes images. Cette suite comme incohérente d'images engendre curieusement un temps qu'il faut bien appeler « dédaléen », c'est-à-dire qui ne se déroule pas linéairement, mais s'enroule, fait passer celui qui le vit par les mêmes moments - dans un présent qui englobe à la fois le passé et le futur, notions qui finissent alors par n'avoir plus de sens. Où sommes-nous ? Quel est l'effet cherché ? Celui d'un rêve d'impuissance, d'un cauchemar : il faudrait faire quelque chose, accomplir par exemple

la mission dont on s'est chargé, remettre cette boîte à son destinataire, mais impossible, quelque effort que l'on fasse, on n'y arrive pas.

Il n'y a pas plus de personnages au sens traditionnel du mot que de récit dans ce faux roman. L'auteur a eu soin de préciser qu'il ne fallait y voir que des « choses, gestes, paroles, événements », jamais des personnes. Pourtant gestes et paroles appartiennent à des personnages, les événements les concernent. L'auteur présente les siens de l'extérieur, les décrit comme des objets. Seul, le soldat est vu de l'intérieur, on dit ce qu'il pense, mais il pense si peu de chose que c'est comme s'il ne pensait rien. Le dialogue se réduit à quelques mots, quelques lambeaux de phrases. « Je ne sais pas » répond le soldat à toutes les questions qui lui sont posées. Automates que ces singuliers personnages d'un jeu compliqué construit par l'auteur.

Si dans les romans traditionnels, le décor, les choses ne sont que des accessoires, dans l'œuvre de Robbe-Grillet leur importance apparaît comme fondamentale : il semble que ce soit à partir des objets que l'auteur imagine un avant, un après, qui les a apportés, ce qu'on en fera, donc des personnages et des faits : relation des déplacements, des changements subis par les choses. L'art du romancier Robbe-Grillet n'est-il en définitive que celui de la description ? Il y a d'abord cette description qui ne vise que l'apparence des choses : dimensions, formes, couleurs, emplacement, donc d'un univers donné et figé. Il sera mis en mouvement selon les lois de la mécanique, dont l'inertie est la principale : le soldat ne pourra jamais de lui-même modifier son mouvement. Outre cet art rigoureux de la description, il y a celui de la composition, de l'assemblage des images, art dans lequel l'auteur fait preuve d'une habileté qui frise l'artifice. J'entends par là l'emploi de procédés qu'un lecteur attentif a vite fait de découvrir et dont il se demande s'ils sont nécessaires ou gratuits. L'art n'est-ce pas de faire qu'on ne voie pas comment c'est fait ? - que toutes les explications soient données, que l'auteur joue cartes sur table, avec de vraies cartes, et que finalement, si de l'inexplicable subsiste, il soit le fait du mystère des choses ou du destin et non des subterfuges du meneur de jeu ou du montreur d'images.

Justement de nombreuses explications sont fournies à la fin du livre - il pleut maintenant sur la ville que le narrateur laisse derrière lui. Mais le lecteur, parce qu'il comprend mieux l'agencement des détails, cherche un sens à cette œuvre, oubliant qu'on ne peut sortir d'un labyrinthe, donc lui trouver un sens. Il s'obstine, comme le soldat, il se demande encore s'il n'a pas été mêlé à un jeu illusoire ou si toute cette complexe machinerie verbale exprime une réalité qui le concerne - et laquelle ?

Parlant du mystère des choses ou du destin, n'ai-je pas, grâce au fil d'Ariane de la métaphysique, tenté de sortir du labyrinthe ? Toute interprétation n'est-elle pas vaine ? - ce récit est une fiction.

PIERRE MATHIAS.

LE PLANETARIUM, par NATHALIE SARRAUTE (*Gallimard*).

Aux romans dits nouveaux il faut un lecteur non seulement attentif, mais actif. Défense de rêver entre les lignes, sinon lorsque l'esprit voudra s'accrocher à ce que les yeux lisaient mécaniquement, il ne saura plus où il en est. L'activité qui lui est demandée n'est-ce pas de tirer de soi-même ce qui manque le plus à l'auteur et de l'appliquer à son œuvre ? - un peu d'âme ou de chaleur humaine aux automates de Robbe-Grillet, un peu de matière, plâtre, ciment, chair, je ne sais quoi qui pèse et qui lie, aux essaims évanescents de Nathalie Sarraute.

L'auteur du *Planétarium* raffine sur le *il* et le *elle,* assez abusivement pense d'abord le lecteur qui ne s'y retrouve pas. Son « roman » se présente comme une suite de paragraphes qui commencent presque tous par il ou elle, sans qu'on sache quels sont, comme on dit en grammaire, les antécédents de ces pronoms, ou les personnages désignés. Détail, sans doute : pourquoi imposer au lecteur de bonne volonté une fatigue inutile ? Ces fragments plus ou moins longs, non assemblés (c'est au lecteur de le faire) mais disposés avec un art subtil, sont des monologues intérieurs tantôt en style indirect (il ou elle pensait), tantôt en style direct (je). La réalité qu'essaye de décrire l'auteur est uniquement subjective, comme en apparence uniquement objective celle que montre Robbe-Grillet. Si minutieuses que soient dans les romans traditionnels les analyses des états d'âme des personnages, à côté de celles de Nathalie Sarraute, elles font figure de schémas, de raccourcis, de synthèses d'une suite de mouvements, de changements, de balancements, dont on ne montre que le résultat, le point d'arrivée, le dernier moment. C'est à cette réalité subjective instantanée, mobile, fuyante, contradictoire, à ces variations, exprimées par des mots, des images, des gestes, d'un film mental déroulé au ralenti, que s'attache l'art de Nathalie Sarraute. Nul besoin d'intrigue. Des personnages, assurément, au sens traditionnel du mot, qui ont leur caractère propre, leurs réactions spécifiques. Ainsi, pour une histoire assez futile de porte, de fauteuils, d'appartement convoité (c'est peut-être moins futile), l'auteur présente les membres d'une famille, ou plutôt les systèmes solaires de leurs sentiments, emportés dans un tourbillonnement dont les lois sont celles des actions et des réactions réciproques et la gravitation, l'amour ou la haine. Si dans le monde stellaire, les astres bien que liés les uns aux autres ont leur individualité, chacun des héros du *Planétarium* n'existe qu'en fonction des autres ; ce sont les réactions des autres qui créent, ou du moins modèlent, sa personnalité, hésitante, fuyante, comme toujours à recommencer. Qu'est-ce que l'admiration ? Un ravissement de l'âme frappée par le beau. On peut dire qu'Alain Guimiez n'existe, n'est vraiment soi - l'homme qu'il voudrait être - qu'autant qu'il admire Germaine Lemaire, écrivain de grande réputation. Lorsque son admiration est rongée par le doute, Alain Guimiez retourne à la médiocrité qui pour une âme noble, ou qui voudrait l'être, est le néant.

A la mécanique classique des romans traditionnels, il semble que Nathalie Sarraute veuille, par des expériences faites avec des instruments d'observation et de mesure plus précis, substituer une sorte de mécanique « relativiste » ; je veux dire que comme la relativité rend mieux compte de certains phénomènes que la méca-

nique classique, l'art de Nathalie Sarraute fait mieux voir les mille et un mouvements de l'âme que celui des romanciers traditionnels. Son style est un savant tissage de phrases souvent interrompues, utilisant, pour exprimer des approximations successives d'une réalité qui se défait et se refait constamment, les allusions, les images, des scènes rapides et symboliques, voire des allégories - style qui donne l'impression d'un tourbillonnement dont le lecteur est d'abord fatigué, qui lui fait souhaiter quelque chose de stable, de solide et l'oblige à une attention massive.

Est-il abusif d'évoquer, pour caractériser l'art de Nathalie Sarraute, le microscope électronique ?

PIERRE MATHIAS.

LEÇON DE TENEBRES, par Thérèse Plantier (*Ed. du Scorpion, collection Alternances*).

Ecrire un roman c'est exercer un pouvoir. Tout dans le roman de Thérèse Plantier montre les délectations de ce pouvoir, et comme les êtres tendres et les âmes désordonnées recherchent la dureté, ce roman sera dur, parfois féroce (c'est un des défauts de l'extrême lucidité). Avec la *leçon de ténèbres* nous sommes au creux du réel, bien loin, on s'en doute, des recherches formelles, bien loin de la pure langue et de l'ouvrage bien ciselé. Thérèse Plantier écrit sauvagement, droit ; n'est-ce point le seul vrai chemin de l'écriture, de la parole audible ?

Le pouvoir qu'elle exerce, Thérèse Plantier l'exerce, dirait-on, sur les personnages concrets de sa vie, on a l'impression, bien souvent, d'assister à un règlement de comptes, ou mieux, que Thérèse Plantier essaie de s'expliquer avec ses personnages ; ce n'est pas seulement l'autobiographie d'un être, mais l'autobiographie d'une manière de penser, ambiguë, sensible, pas souvent heureuse. Sous les gambades et les liaisons de ses personnages couve la braise de l'échec.

René et Fernande forment un couple un peu las ; dans leur village de Provence vont passer quelques visiteurs, ce seront des visiteuses, Félina à la sexualité multiple, Nicole, tordante comme une gourde, et des comparses, tous ces êtres mal rattachés au réel vont avoir ensemble des aventures, des rapports, explicables non par leur seul désœuvrement, mais encore par leur absence d'âme. De petits malheurs les ont rendus inaptes, la seule qui s'agite vraiment est cette succulente Nicole, que Thérèse Plantier se plaît à déchirer, à déshabiller devant nous jusqu'à ce qu'il ne nous en reste que le souvenir vague d'une sauterelle.

Oui, on fait l'amour dans ce livre, beaucoup, mais pour ces adultes ce ne sera qu'une manière de jeu, une belote sans risque, il semble que toute la sensualité possible soit restée dans l'œil de la romancière, et c'est alors l'émouvant passage de Félina dans Lyon, la perversion des êtres s'allie à une perversion du paysage, aux troubles de la nuit, à l'atmosphère délirante d'une sorte d'alcoolisme collectif.

Est-ce le désespoir ? Il revêt dans ce singulier roman des formes bien précises, certes il n'est pas explicitement nommé, mais il demeure dans l'aspect des objets, dans l'ordonnance du temps, dans certaines méchancetés échappées des lèvres des protagonistes. Sauf René, l'« homme » du roman, le narrateur, qu'elle fait décidément moche et veule, Thérèse Plantier semble aimer ses personnages et, plus encore, aimer son amour pour eux, elle se saoûle de leur médiocrité, elle s'aveugle de leur charme.

Le principal mérite de ce roman est dans la recherche absolue de la vérité, de toutes les vérités, car ces êtres, si bourgeoisement réduits qu'ils soient, ont encore plusieurs dimensions intérieures, si bien que ce livre en apparence plat se poursuit sur plusieurs plans. Rien de mythique, tout y est humain, on pourrait prendre ce roman pour un problème de robinets, erreur, c'est le tracé des sources, et des défilés qui suivront.

Ce livre est actuel comme un témoignage, certains passages sont aussi peu croyables que les histoires vécues, et pourtant... Si la vie elle-même ne vient pas de ces agitations, les héros n'y peuvent rien. Ils s'agitent comme les singes onanistes du zoo, à les regarder faire on éprouve une légère nausée.

Ceci dit pour l'intrigue. Fernande est blanche de peau, René intérieurement tiré à quatre épingles, c'est dire qu'aucun pli, aucune ride n'apparaîtra de lui. Félina voudrait bien être le démon, Nicole ira coucher en rêve avec le lecteur.

Arrêtons-nous, ce premier roman esquisse un monde, le condamne, mais hésite à prononcer l'arrêt et cette hésitation, tout au cours des pages, ajoute à leur intérêt. Ils sont de chair, ces êtres, quel que soit leur costume, ce costume cache un écorché.

Ailleurs on peut rechercher l'amour, préférer le noble combat ; ici, c'est-à-dire entre nous, les coups bas comptent, la folie est possible. Fermons ce livre, il est écrit avec une rare vigueur, avec parti pris (pas toujours juste). Il est écrit au présent.

J. TODRANI.

L'HYDRE, récit de Guillaume Loubet (*Ed. du Seuil*).

Il sera sans doute difficile de faire entendre le plus profond de ce livre, car ses profondeurs ne sont pas visibles, ne sont pas simplement visibles. Comme les ténèbres sous-marines ne sont pas toujours décelables de la surface, comme un visage n'est pas toujours un être entier. On pourra se dire qu'il ne s'agit que d'un roman d'aventures, dont le récit est burlesque et la fin précipitée, on pourra se dire que c'est une œuvre absurde, une œuvre intemporelle, ou, comme l'annonce la prière d'insérer, l'ouvrage d'un naïf : il y aura toujours une part, une petite part de vrai dans ces réserves, mais chaque fois il faudra les inclure dans une recherche.

Pourquoi ce livre ? ou bien (variante), pourquoi ce livre réussit-il maintenant à nous intéresser ? Son sujet ? Deux compères marins initiés à la présence d'un trésor dans une certaine île septentrionale,

débarquent dans cette île mystérieuse où monts et merveilles les attendent : un géant, un yankee dingue, des sauvages, des esclaves, d'autres équipages se livrant à la recherche méthodique et quelque peu kafkaesque du dit trésor, le tout se terminant par une homérique bagarre où les héros succombent par folie, maladie, ou sous les coups redoublés des plus butors d'entre eux.

Or, Guillaume Loubet a fait de cette petite histoire un livre captivant, nous verrons par quels moyens.

Son livre a très exactement l'ascétisme de l'aventure, il n'y a aucune concession psychologique ni métaphysique de faite, c'est l'aventure à l'état pur dans le pur langage des aventuriers. C'est le merveilleux de l'aventure, et saluons au passage combien ce merveilleux est passionnant allant contre nos maladives façons de penser et de voir, allant contre une très certaine sclérose de l'imaginaire qui, faute de mieux, se réfugie dans des lunes populaires, et des machines à tout remplacer.

La vision qui a motivé la rédaction de ce livre est celle d'une solitude (pas seulement celle des héros de l'aventure, mais une solitude plus essentielle) et ce livre importe parce qu'à l'analyse, à l'intelligence hermétiste, il oppose l'hermétisme de l'action, ses mobiles non communicables, et dans une situation exceptionnelle son langage à la fois secret et direct.

On n'en espérait pas tant, on ne pouvait croire que notre époque si sérieuse porterait encore une telle capacité d'invention et un tel plaisir à inventer. D'une luminosité solaire, le monde découvert par Guillaume Loubet contient aussi notre manière de mentir et de nous réfugier dans le langage si commode. C'est ainsi que ses héros se parent de costumes autres que ceux de leur attribution naturelle et mêlent dans leurs discours d'étranges propos, même si un comportement autre s'échappe en même temps de leurs lèvres.

Nous ne saurions trop blâmer la prière d'insérer qui, stigmatisant de prétendus compilateurs, dresse le livre de Loubet comme celui d'un naïf ; les compilateurs n'ont rien à faire ici, et Loubet n'est décidément pas le Douanier de la littérature romanesque. D'abord ce Douanier n'était qu'un roublard minable en dehors de sa peinture, ensuite il n'est pas vrai que Guillaume Loubet se soit éloigné de toute culture, de notre culture.

Et naturellement nous en venons par ce biais aux moyens littéraires dont a usé Guillaume Loubet ; ils sont nombreux, ils sont issus précisément d'une connaissance profonde de notre monde et de ses tabous, et de ses tics. Il s'agit presque d'une caricature du malheur, et par moments d'une caricature de la solitude ; ce qui sauve les héros et le récit lui-même c'est cette foi ardente dans l'action qui pousse et rythme tout le mouvement du livre.

L'humour qui nous paralyse et le ridicule qui nous tue sont ici aliment quotidien, à l'anarchie de l'être, Guillaume Loubet ajoute un superbe gigantisme. Si l'on voulait à tout prix situer ce livre merveilleux, c'est dans la tradition d'un baroque fantastique qu'il faudrait le placer, et l'étude en profondeur des thèmes qu'il développe serait, je crois, prodigieusement féconde.

J. TODRANI.

LE VIN DU MATIN, par MARCELLE CAPRON (*Calmann-Lévy*).

On a peine à croire que c'est un premier roman. L'expérience que Mme Capron acquit comme directrice de collège expliquera tout au plus le cadre choisi, la connaissance des « êtres ». Et, dans ce siècle où l'on ne croit plus guère qu'aux « jeunes talents », voilà une rude leçon pour les lanceurs de graine : il y a là une maturité de l'écriture et de la connaissance humaine qui porte d'emblée ce livre au niveau des œuvres marquantes.

Nous tous avions rêvé aux *Chansons de Bilitis;* voici incarnées nos songeries. Tous les degrés de l'amour interdit, tous les vertiges, allant de Louys à Baudelaire, sont évoqués ici avec un tact exemplaire, une santé morale robuste, l'ombre portée de la droiture projetée sur les passions de tous les âges et, avant tout, de l'adolescence qui se méprend. Un monde est suscité devant nous, vivant en vase clos, une tour - un collège de filles - au milieu de l'humanité. Comme une végétation sous un soleil spécial, les tendances, ici, prennent un chemin singulier. Il faudra le retour dans le monde quotidien pour que tout rentre dans l'ordre. Mais c'était le piège de l'observateur qui, de la sorte, a pu faire affleurer les ferments secrets de ce « vin du matin ».

Que les gradations du drame qui se noue aient quelque chose d'artificiel ou de trop habile, que nous importe, dès lors que des êtres vivent et que tout à coup nous vivons avec eux et que leur sort nous concerne comme une affaire personnelle, que nous prenons parti passionnément. Marcelle Capron est critique de théâtre ; elle sait que là réside le secret de la réussite sur les planches : c'est aussi le secret du roman.

Mais le sien ambitionne davantage encore. Deux mondes, deux couches sociales s'affrontent : l'intelligente paysanne Catherine Meylan et l'aristocratique Marie-Christine de Meyrargues ; violence des passions originelles et mal dirigées chez la première, gentille dépravation, goût ancestral de la corruption chez la seconde. Force de la nature contre décadence sociale ; méprise de l'affection contre mépris et asservissement de ce qui n'est pas de « son monde ». Il y a là une vérité sociale qu'on semble avoir oubliée depuis que la mode est de cracher sur tout, même sur les tombes. Ces deux mondes coexistent encore en France, et les heurts font encore des victimes. Ce n'est pas pour rien que les toutes dernières lignes du livre de Marcelle Capron rappellent la morgue d'un milieu qui se survit à lui-même.

Et puis, il y a une autre chose précieuse dans ce roman : l'écriture. On nous habitue de plus en plus à un style relâché ou banal. Ici, une fois sautée la « barrière » des premières pages, l'auteur nous livre un exemple de l'art d'écrire. N'y eût-il que cela dans ces pages, j'en conseillerais la lecture.

PAUL ARNOLD.

HANS OU LES SONGES VECUS, par Louis Guillaume (*Subervie*).

Il me semble que l'idée du roman de Louis Guillaume ait été celle-ci (tout poète ou tout romancier l'a certainement eue, a été tenté par elle) : la vie ordinaire, la vie de la veille m'impose des contraintes harassantes ; je vais les considérer comme inexistantes, je vais me créer un univers où tout me sera permis, tout possible, ubiquité, pouvoir de métamorphose, relative immortalité (plus exactement invulnérabilité), réversibilité du temps, tout ce qui est accordé aux dieux, tout, sauf de comprendre quelque chose, de donner un sens au déroulement des aventures qui naîtront les unes des autres. Or, cet univers du tout est en apparence possible, n'est-ce pas celui du rêve ? J'appellerai alors, sans doute assez arbitrairement, songes les « séquences » que mon imagination créera comme gratuitement, avec la conviction que ma vraie vie, c'est celle-là et non une autre, en tout cas non celle qu'on peut me voir mener.

Les contraintes acceptées par l'auteur ont été seulement formelles : l'étiquette « roman », le nombre de pages, le style le plus simple qui soit (mais ces concessions ne suffisent pas pour rassurer un éditeur), le découpage en parties et chapitres d'une composition arbitraire (elle n'est plus du rêve) qui rattache les songes à une vie d'homme déroulée dans le temps.

Roman poétique, a-t-on dit de ce livre, croyant avoir tout dit. Roman qui va plus loin dans la découverte de l'univers intérieur que bien de ces œuvres dites psychologiques, car il réussit naturellement cette fusion de l'objectif et du subjectif, comme voudraient le faire même certains nouveaux romanciers ; n'est-ce pas le propre du rêve, le monde rêvé n'est-il pas le rêveur lui-même ?

PIERRE MATHIAS.

LITTERATURE

LE LIVRE A VENIR, par MAURICE BLANCHOT (*Gallimard*).

Si les récits de Maurice Blanchot restent à bien des égards un peu impénétrables, l'autre versant de son œuvre, consacré à une réflexion à la fois rigoureuse et infinie sur la littérature, offre une prise plus certaine à qui s'avoue fasciné autant qu'ébloui par l'ombre et les fulgurations de sa recherche. Dirai-je qu'il ne faut pas trop s'y fier cependant, et que saisir l'occasion d'accompagner Blanchot jette un jour très nouveau sur le *vous êtes embarqué* menaçant de Pascal ?

Parler ici de rigueur, c'est d'abord reconnaître la nécessité d'un choix jamais explicitement formulé, mais dont la nature spirituelle si l'on veut, ou bien morale, nous éloigne décidément de cette autre rigueur qui aura si insidieusement miné la conscience littéraire du demi-siècle, écran valéryen tendu devant l'originelle pureté mallarméenne. C'est ensuite renoncer à l'articulation syllogistique et au développement linéaire du jugement comme à l'impressionnisme intellectuel des astucieux, au profit d'une dialectique extrêmement serrée, d'apparence moléculaire, inlassable reprise des rapports d'une même contradiction, houle infinie pour la volupté, puis l'inquiétude et l'effroi de l'intelligence.

On n'est guère avancé en constatant que Blanchot *renouvelle la critique* et peut-être n'est-ce là qu'un des plus sûrs moyens de se garder de lui, que de lui délivrer ainsi passeport pour une région qu'il a dépassée et en un certain sens détruite. Car ce qu'il met en cause pour l'essentiel n'est pas la valeur ni l'existence des œuvres mais la légitimité même, la possibilité de la littérature. Dans le balancement impitoyable de sa pensée tout chavire, bientôt rejeté au point intenable et pourtant seul réel où rien ne peut s'affirmer qu'une contradiction désespérante, sans cesse en devenir dans l'étendue qu'elle ouvre à son improbable résolution.

L'amateur glanera sans doute, dans *Le Livre à venir* aux conclusions faussement rassurantes, plus d'un aperçu *brillant* ou *profond* sur les écrivains qui lui servent de repères : Proust, Mallarmé, Claudel, Hesse... et s'en tiendra là s'il le désire, en ce domaine où la lecture reste une activité culturelle, un *enrichissement*. Mais il est en réalité difficile de résister au vertige exigeant, logique et presque ontologique de Blanchot ; de ne pas franchir avec lui cette limite au-delà de laquelle lire et écrire semblent, dépossédés de leurs valeurs accoutumées, vaciller dans le doute et le risque - où il nous est loisible de situer et l'enfer et l'orgueil de notre condition.

JACQUES REDA.

LITTERATURE ETRANGERE

BRANI E LIRICHE, par Christo Botev.
SETTEMBRE..., par Geo Milev (*Ed. di Cultura A.I.B., Roma*).

Ces deux livres paraissent à Rome dans la collection L. Salvini, réservée au monde slave et plus particulièremnt à la littérature bulgare dont Salvani fut jusqu'à sa mort l'introducteur consciencieux en Italie. Ils sont préfacés par N. Dontchev à qui nous devions déjà en France la traduction des poèmes d'Elisabeth Bagriana, aux éditions Pierre Seghers.

L'édition italienne, sans doute soucieuse d'abord d'une vue intelligente et scrupuleuse, nous offre des textes impeccablement présentés, préfacés, et sans doute bien traduits, puisque à la lecture la version de Salvini passe.

En lisant simultanément la traduction de Botev revue par P. Eluard et publiée en France par les E.F.R., et le texte italien, on s'étonne de relever de nombreuses différences, souvent dans le choix des mots, et d'une manière générale sur le ton. Il semblerait que la traduction italienne offre un texte plus direct, moins littéraire, et on accepte à regret que P. Eluard se soit senti obligé par une certaine beauté d'expression un peu froide, qui fait les poèmes de Botev mieux écrits, mais si différents.

Christo Botev est un héros national bulgare, exilé, journaliste clandestin, résistant, il organisa contre l'occupant turc une expédition malheureuse au cours de laquelle il trouva la mort, c'était en 1876, il avait 28 ans.

Ses poèmes sont des poèmes de combat, d'exil, le long cri d'un peuple qui entend chanter dans sa voix et sa douleur et son espoir.

La littérature bulgare a toujours eu des impératifs nationaux, n'oublions pas que cinq siècles d'occupation turque ont motivé cette résistance et cette littérature, comme ailleurs la même occupation créa de toutes pièces une littérature arménienne.

Tout d'abord orale (la Bulgarie possède un des plus riches folklores) puis slavone, enfin bulgare, cette littérature de langue neuve eut à exprimer la lutte à la fois contre l'occupation ottomane, les féodaux de l'intérieur, et enfin le clergé grec de Constantinople qui voulait extirper les attaches slaves du monde bulgare, et séparer ainsi tout un peuple d'une éventuelle confédération des slaves du Sud.

La poésie de Botev illustre parfaitement cette situation et, mieux encore que sa poésie, son œuvre journalistique, absolument dépourvue de romantisme. A cet égard il faut féliciter l'édition italienne qui a pris soin de reproduire la plupart des éditoriaux de Botev concernant les questions fondamentales de son temps et de son pays. Ainsi Christo Botev n'apparaît plus seulement comme le poète de la révolte, le fanatique mourant au combat, mais bien comme le théoricien d'une révolution nationale d'origine populaire, et cela fait un nouveau type de poète et de révolutionnaire, bien dépourvu de ce que l'on pourrait appeler le « byronisme » en matière de révolution.

Le deuxième livre, longuement préfacé par N. Dontchev, contient l'immense poème « Septembre », écrit par Geo Milev au

cours de la révolte ouvrière et paysanne de 1923, et dans la répression où Milev fut impliqué (il fut fusillé à l'âge de 28 ans).

Je suppose que ce poème est intraduisible. C'est un roulement de mots, le halètement de vers courts, de cris hachés, le récit fulgurant d'une révolte et de son complet écrasement, avec l'espoir pour finir que « Septembre sera Mai ».

L'influence de Maiakovski est ici manifeste, les deux poètes se connaissaient et vivaient ou avaient vécu des expériences identiques. Pour mieux comprendre l'âpreté de ton et la sécheresse de ce poème, il faut revenir en arrière dans la carrière pourtant si courte de Geo Milev. Traducteur de Shakespeare, des symbolistes et de Mallarmé, imprégné de culture occidentale, Milev débuta par des recueils imités de Verhaeren, il en fit très vite son maître. « J'ose considérer, écrivait-il, E. Verhaeren comme mon maître en poésie, et son œuvre comme un idéal et un exemple à suivre ». Mais à la lumière de l'histoire il dut prendre conscience d'autres impératifs, et sa poésie s'en trouva profondément bouleversée, le bel instrument symboliste était brisé. « Septembre » est un poème nu, mais d'une force incroyable.

Nous ferons des réserves à propos des illustrations de Renato Guttuso comme nous en avions déjà fait pour son édition d'Ignazio Buttitta ; ce peintre qui sait être grand (ses toiles inspirées de la Sicile et du Mezzogiorno) ne sait pas illustrer un texte poétique.

Le poème de Milev est précédé d'une étude de N. Dontchev ; on suit, à la lumière de cette étude, et avec infiniment d'intérêt, l'évolution intérieure du poète, évolution exemplaire, préfiguration de celles d'un Desnos, d'un Eluard, et dans certaines circonstances, combien cela a-t-il d'accent !

JEAN TODRANI.

SPIRALES, par Hans Erick Nossack. Traduit de l'allemand par André Cœuroy (*N. R. F.*).

« Un incident a provoqué une nuit blanche. L'homme s'efforce de revivre sa vie entière ; il se juge et se partage les rôles ; tour à tour, il s'accuse, il se défend et cherche à obtenir sa grâce pour trouver enfin le repos. Mais sans cesse la spirale de ses pensées, au moment de sombrer dans le sommeil, se heurte à de nouveaux fragments de son existence et se dresse dans l'inexorable pénombre de l'insomnie. Peut-être l'homme devra-t-il se résoudre à abandonner la lutte et demeurer transi devant la fenêtre. Dehors voici l'aube et les oiseaux commencent à gazouiller ».

Ces quelques lignes en tête de ce « roman d'une nuit d'insomnie » situent le climat et lient entre elles les diverses « spirales », ces divers chapitres d'une existence : enfance, adolescence, âge mûr.

Mais de qui parle-t-on, ici ? Quel est cet étranger au monde et à lui-même qui a toujours besoin d'un ami ou d'un juge pour exister ? Il s'agit, sans doute, de nous, puisque ces interrogations, ces recherches d'un témoin auprès de qui s'expliquer, éveillent en nous toujours quelques harmoniques... Nous sommes ici dans un domaine kafkaien, sartrien. Si plusieurs « spirales » fort belles, certes, n'apportent en elles rien de particulièrement bien nouveau, il en est une qui atteint à la grandeur. Elle se passe devant le Tribunal. L'homme est accusé d'avoir fait disparaître sa femme. Mais est-elle morte, a-t-elle fui ? Personne ne peut répondre, la preuve est impossible à faire. L'accusé lui-même ne sait plus. Le

Tribunal, qui ne peut conclure, le condamne pour lui donner au moins une certitude. La grâce - quelle grâce ? - qui lui est accordée n'apporte pas de conclusion.

La fin du livre se passe dans le grand nord glacé à la recherche du lieu où nul ne peut plus reculer, la mort blanche, où l'on rencontre, jalonnant l'immensité, le cadavre d'un homme mort debout...

Encombrée de symboles, cette démarche métaphysique est ennuyeuse, du moins dans certaines parties. Par contre, je reviens à ce chapitre du Tribunal, où la rigueur de la pensée et du langage cernent le domaine de ce que Nossack appelle « l'inassurable ». C'est le domaine du tragique que teinte un humour désespéré. D'un côté, l'inquisition lourde, policière. De l'autre, la bonne foi, humainement désespérée. Le langage crée le malentendu. Les langues demeurent étrangères. Pour les uns, il s'agit peut-être d'un crime, et l'on voit le style « Que faisiez-vous ce jour-là, à telle heure ? ». Pour l'autre, l'angoisse de l'homme est à vif. C'est le problème de la réalité, du temps, c'est le procès de la condition de l'homme. Il neigeait, ce jour-là, oui, il l'appelait sous la tourmente de neige virtuelle et si la disparue ne répondit pas, c'est que peut-être, « le nom qu'il lui donnait n'était pas le vrai... ».

« *Car il neige éternellement, il neige toujours et toujours. D'épais flocons blancs. Ici, même entre nous il neige. Nous parlons, nous parlons, les mots n'arrivent nulle part, ils gèlent, ils tombent enfin sur le sol comme une neige paisible. Seulement il faut le voir. Ne le voyez-vous pas, messieurs ? Il neige entre les êtres assis à une table, échangeant leurs paroles au-dessus de la nappe blanche. L'un demande si la soupe est bonne et l'autre en face répond : « Oui, elle est excellente ». Mais la vapeur monte des assiettes jusqu'au plafond et retombe en neige...* ».

Erick Nossack a écrit ainsi le livre de la solitude épouvantable et grandiose. Une fenêtre sur l'abîme.

J. MALRIEU.

LE HUITIEME JOUR DE LA SEMAINE, par MAREK HLASKO, traduit du polonais par ANNA POSNER (*Juillard*).

Il y a six mois l'écrivain polonais Marek Hlasko « choisit » l'Occident. Aujourd'hui, simultanément, paraissent à Londres et Paris les traductions du *Huitième jour de la semaine,* le roman du désespoir.

Ceci dit, nous sommes à Varsovie où l'on se saoûle comme des Polonais. Agnès - 20 ans, licence de philo - aime Pierre, mais pas moyen, dans la ville surpeuplée, de trouver un coin pour faire l'amour. A la maison, la mère, infirme incurable, geint ; le père tambourine sur les vitres. Il pleut, Grégoire, le frère, se saoûle en attendant un grand amour sans cesse repoussé. La terre est dégoûtante, l'avenir bouché, la vie un enfer ridicule, les rues sentent la lessive, l'urine. On philosophe, on grelotte, on attend l'impossible huitième jour. Finalement, Agnès mutilera l'amour en se donnant à un inconnu car « être putain, c'est une morale ; une putain qui ne s'en cache pas, c'est la plus haute morale à laquelle une femme puisse parvenir de nos jours ».

Marek Hlasko ne croit à rien. Ses lecteurs ne croient pas non plus à cette « salade ».

JEAN MALRIEU.

PHILOSOPHIE

QU'APPELLE-T-ON PENSER ? par MARTIN HEIDEGGER. Traduit de l'allemand par ALOYS BECKER et GÉRARD GRANEL (*P. U. F., 1959*).

Parlant de la profonde impression que les leçons de Bergson au Collège de France avaient laissée en lui, Etienne Gilson précise qu'il n'a ressenti le même bouleversement intérieur qu'une seule fois dans sa vie, en 1957, en écoutant Martin Heidegger : « c'était bien la Philosophie, telle que Boèce la vit un jour dans sa majesté royale, la Sagesse en personne, celle qui n'existe jamais tout à fait réellement en dehors d'un philosophe vivant qui pense à voix haute, devant nous, mais pour lui-même, et comme si nous n'étions pas là. Il reste, de tels contacts, le sentiment très vif que la pensée du philosophe ne passe pas tout entière dans sa parole ». C'est une telle impression que la lecture du cours que fit Heidegger en 1951-52, peut produire sur le lecteur qui s'interroge avec le philosophe sur la question : « Qu'appelle-t-on penser ? ». Qui s'interroge ou plutôt qui se laisse interroger par la pensée elle-même, car *qu'appelle-t-on penser ?* revient finalement à se demander : *qu'est-ce qui nous appelle à penser ?* Et, loin de tout exposé systématique, la pensée de Heidegger se développe en questions entre le point d'interrogation du titre et celui de la dernière phrase du livre.

La première partie de ce cours est, essentiellement, une méditation sur Nietzsche, et plus précisément sur le thème de l'Eternel retour et celui du surhomme. « Le désert croît », dit Nietzsche, parole prophétique, mais qui peut sembler inactuelle, ou plutôt révolue, à une époque où histoire et science viennent nous accabler de leurs certitudes. Or, nous dit Heidegger, ce n'est pas sur le chemin de l'histoire que l'homme trouvera ce qu'est l'histoire, ce n'est pas sur le chemin de la science que l'homme trouvera ce qu'est la science, car « la science ne pense pas ». L'essence de la science est inaccessible aux sciences, elle est l'affaire de la pensée. Voilà donc ce qui doit nous donner à penser ; ce qui doit nous donner à penser c'est que nous ne pensions pas encore, c'est que ce qui demande à être pensé se détourne lui-même de l'homme. Le chemin de la pensée ne va, ni de l'être humain vers l'Etre, ni de l'Etre vers l'être humain ; tout chemin de la pensée va toujours *déjà* à l'intérieur de la relation totale de l'Etre et de l'être humain, sinon ce n'est pas une pensée. Nous retrouvons ainsi le problème central de l'ontologie heideggerienne qui se donne comme une méditation sur l'Etre de l'étant. Ainsi donc cette interrogation sur la pensée nous fait prendre conscience de la nécessité étrange, voire sinistre, où nous sommes de devoir sauter pour atteindre le sol même où nous nous trouvons.

La seconde partie de ce cours déploie la question : *Qu'est-ce que penser ?* vers le : *Qu'est-ce qui nous appelle à penser ?* Qu'est-ce qui fait appel à nous afin que nous pensions et qu'ainsi en pensant nous soyons ce que nous sommes ? *Ce* qui nous appelle à penser nous donne à penser, le don qu'il nous offre n'est rien moins que lui-même. Et Heidegger se trouve ainsi conduit à poser le problème du langage. Nous sommes habitués à utiliser la langue, mais cette habitude nous a déshabitués d'habiter dans l'essentiel du langage. Ce à quoi nous devons travailler c'est à entendre le dire du langage à travers son parler, car ce n'est pas nous qui utilisons le langage, mais lui qui parle à travers nous, ce n'est pas nous qui jouons avec les mots, c'est l'être de la langue qui joue avec nous. C'est pourquoi Heidegger se défend de vouloir faire des jongleries étymologiques plus ou moins forcées. Les mots sont comme les pierres de taille d'une maison qui remontent à un rocher qui avait sa taille naturelle, il en va de même du langage qui nous interroge à travers les interrogations que nous nous posons, c'est pourquoi la réponse à la question : *Qu'est-ce que penser ?* est, certes, une parole, mais cette parole est à l'origine un écho : elle suit l'Appel. A la lumière de cette réflexion sur la pensée et le langage, Heidegger consacre ces dernières leçons à une minutieuse étude de deux formules de Parménide :

Χρὴ τὸ λέγειν τε νοεῖν τ'ἐὸν ἔμμεναι et τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι.

En définitive, on peut dire que ce cours est dominé par l'idée que l'on trouvait déjà formulée dans la *Lettre sur l'humanisme* : « La pensée est la pensée de l'Etre. Le génitif désigne ici une réalité double. La pensée est de l'Etre, en tant, qu'issue de l'Etre, elle appartient à l'Etre. La pensée est aussi pensée de l'Etre, en tant qu'appartenant à l'Etre, elle est à l'écoute de l'Etre ».

Rappelons que la traduction du poème de Parménide, publiée dans la même collection, avec une étude de Jean Beaufret, est tout empreinte de la pensée heideggerienne. Disons enfin que la traduction d'un article de Heidegger : *Que signifie penser ?* a paru dans le « Mercure de France » du 1er Mars 1953 et se trouve également dans Martin Heidegger : *Essais et conférences* (Gallimard, 1958).

La question que ne manqueront pas de se poser les lecteurs de cet ouvrage, sera de savoir ce qu'*est* ce qui nous lance cet Appel, ce qui nous donne à penser, ce qui nous parle ; et Heidegger ne manquerait sans doute pas de répondre qu'en posant cette question nous posons véritablement la question essentielle sur laquelle il ne cesse de questionner : la question de l'Etre et « ce n'est pas maintenant que la question ne se laisse pas régler, c'est jamais ».

Un bon point pour les traducteurs qui ont réussi à donner, au public de langue française, une traduction très lisible, sans néologismes inutiles et qui parvient à faire passer de l'allemand dans le français ces jeux que le langage joue avec les mots (1).

JEAN BRUN.

(1) Signalons, à ceux qui s'intéressent à la pensée de Heidegger, que Roger Munier vient de donner une nouvelle traduction, complète, de l'*Introduction* à la 5me édition de *Qu'est-ce que la métaphysique ?* dans la *Revue des sciences philosophiques et théologiques* de Juillet 1959.

RECHERCHES DIALECTIQUES, par Lucien Goldmann (*Gallimard, 1959*).

On connaît les thèses essentielles de Goldmann, développées dans l'étude qu'il a consacrée à la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine, sous le titre *Le Dieu Caché*. Il serait possible de dire de Goldmann qu'il se présente finalement comme un anti-Kierkegaard. On sait, en effet, que, dans le *Post-Sciptum aux miettes philosophiques,* Kierkegaard, s'opposant à Hegel, dénie à la dialectique la possibilité de résorber le pathétique et affirme que « l'existence est elle-même un système - pour Dieu, mais ne peut l'être pour un esprit existant ». Le point de vue de Goldmann est aux antipodes de celui qui précède, puisqu'à la lumière du marxisme, ou plus exactement, à la lumière d'un marxisme éclairé par la pensée du jeune Georg Lukács, il s'efforce de montrer que les faits humains ont toujours le caractère de structures significatives dont seule une étude génétique peut donner à la fois la compréhension et l'explication. Ainsi donc, la pensée et l'œuvre d'un auteur ne peuvent se comprendre par elles-mêmes, il faut faire appel à une étude du groupe social seule capable de replacer la partie dans le tout qui lui donne un sens. Dès lors l'histoire de la philosophie et de la littérature deviendra scintifique à partir du moment où sera forgé cet instrument d'explication qu'est la notion de *vision du monde,* en entendant par là, non pas quelque réalité métaphysique, mais l'aspect concret de la conscience collective. C'est pourquoi on comprendra que pour Goldmann toutes les formes de conscience tragique ne font qu'exprimer une crise profonde entre les hommes et le monde social et cosmique ; mais, pour Goldmann, la foi marxiste en un avenir que nous devons faire par notre activité, en permettant de donner à l'ensemble de l'histoire une signification, donne un caractère relativement significatif aux ensembles relatifs qui la constituent ; si bien que, dans la mesure où le demain à faire pourra nous libérer, par la foi que nous mettons en lui, d'un aujourd'hui provisoire, la pensée dialectique se présente comme une résorption de la pensée tragique.

Les *Recherches dialectiques* rassemblent des articles déjà publiés dans différentes revues. Nous y trouvons des études sur Lukács et Karl Kraus que l'auteur classe parmi les figures les plus importantes de la vie intellectuelle de langue allemande au cours de ces soixante dernières années et des études critiques sur des ouvrages récents publiés sur Marx. Mais, tout comme il importe de sauver Lukács de Lukács lui-même, puisque le Lukács qui intéresse Goldmann n'est que le premier Lukács, c'est-à-dire l'auteur des ouvrages : *L'Ame et les formes* (1910) et *Histoire et conscience de classe* (1923) renié maintenant par le Lukács d'aujourd'hui, L. Goldmann, en bon marxiste, tente de sauver Marx des marxistes eux-mêmes. D'où des querelles « érudites » et fleurant parfois la scolastique sur le sens desquelles cette affirmation de Lukács pourrait laisser rêveur : « en supposant, même sans l'admettre, que la recherche contemporaine ait prouvé l'inexactitude de fait de toutes les affirmations particulières de Marx, un marxiste orthodoxe sérieux pourrait reconnaître sans condition tous ces nouveaux résultats, rejeter toutes les thèses particulières de Marx, sans pour autant, un seul instant, être contraint de renoncer à son orthodoxie marxiste ». Une telle affirmation pourrait surprendre si l'on perdait

de vue que l'orthodoxie marxiste se réfère uniquement à la *méthode* marxiste. C'est pourquoi l'ouvrage de Goldmann s'ouvre sur des chapitres traitant de problèmes de méthodologie visant finalement à définir le concept de « structure significative » qui doit, selon Goldmann, devenir la méthode de compréhension de l'histoire et, par conséquent, de la culture. Cette typologie des visions du monde permettra une véritable compréhension de l'homme par lui-même, sans laquelle il n'est pas de modification possible du monde.

Les idées de Goldmann sont toujours discutables, surtout lorsqu'elles prétendent se réfugier derrière l'objectivité scientifique, mais elles ont le mérite d'une lucide originalité. Ne serviraient-elles au lecteur qu'à préciser son propre point de vue par une prise de position différente, qu'elles n'en seraient pas pour cela moins instructives.

JEAN BRUN.

LES GRANDS THEMES MORAUX DE LA CIVILISATION OCCIDENTALE, par GEORGES BASTIDE (*Bordas, 1958*).

On ne saurait trop signaler la réédition, revue et augmentée, d'un ouvrage qui rendra de précieux services au grand public cultivé et aux étudiants qui cherchent à replacer des connaissances souvent fragmentaires dans une vue historique synoptique. Les *Grands thèmes moraux* nous offrent en effet une vue d'ensemble de la philosophie occidentale illustrée de textes caractéristiques et précisée par des bibliographies succinctes mais sûres. *La sagesse par l'harmonie* nous invite à méditer sur le moment historique de Socrate, *l'ordre par le droit* précise les grandes idées directrices de la civilisation romaine, le *royaume de Dieu par l'amour* dégage le sens du message chrétien en soulignant toutes les vicissitudes qu'il a pu connaître dans les mises en forme auxquelles le Moyen Age l'a soumis, *la certitude par le doute* nous présente la sagesse cartésienne et les différentes philosophies qui ont pris position contre elle ou en sa faveur, le *bonheur par l'expérience* étudie l'empirisme anglo-saxon, la pensée de Voltaire et celle de Rousseau, l'*être par le devenir* part d'une réflexion sur la philosophie kantienne pour aboutir aux différentes issues du romantisme allemand, le *pouvoir par le savoir* réfléchit sur le positivisme et le pragmatisme. Le dernier chapitre, intitulé la *conscience par la science,* donne une vue d'ensemble des différents courants de la pensée contemporaine dont l'auteur dégage des leçons à la lumière d'une philosophie où se retrouvent à la fois Bergson et L. Brunschvicg ; tout au long de cet ouvrage G. Bastide sait prendre parti sans jamais faire preuve de parti pris.

JEAN BRUN.

LES ARTS

ART MUSULMAN ET ART CHRETIEN DANS LA PENINSULE IBERIQUE.

LE PELERINAGE DE COMPOSTELLE.

ABBAYES ET CATHEDRALES DU SUD-OUEST, par Elie Lambert (*Privat, éd.*).

Le mouvement de la chrétienté occidentale et principalement de la France, vers les reliques de saint Jacques, conservées à Compostelle, constitue le ferment actif de l'élaboration de l'art roman. « C'est un des faits les plus extraordinaires de l'histoire du Moyen Age, écrit Elie Lambert dans *Abbayes et Cathédrales du Sud-Ouest,* que le développement prodigieusement rapide de ce pélerinage à partir du moment où, vers le premier tiers du XI^me^ siècle, la sécurité de la route en devint assurée, dans les hautes-vallées de l'Ebre et de ses affluents, par l'affermissement de la monarchie navarraise au temps de Sanche le Grand ». Qu'est-ce qui peut mieux rendre compte de la force, de la sorte d'intransigeance formelle, de ce mélange de ferveur et de joie de l'architecture romane que l'enthousiasme suscité *brusquement,* dans une société où le culte des reliques avait une grande importance, par le voyage de Compostelle ? Ce n'est guère avant le milieu du IX^me^ siècle que la nouvelle se répandit de la découverte du tombeau du saint. Mais il fallut pallier aux dangers de la route : incursions des Normands remontant les cours d'eau jusqu'à l'intérieur des terres, raids musulmans venus de l'intérieur, brigands et voleurs de toute sorte attaquant les voyageurs. On dut ainsi semer la route, non seulement d'églises offertes à la dévotion et à la curiosité des pèlerins, mais encore de *relais de sécurité,* monastères, refuges et postes de surveillance. Deux siècles après, au milieu du XII^me^ siècle, le pélerinage de saint Jacques était à son apogée. *L'art roman aussi.* Nul doute que les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, devenus à la fois *faciles* et *rapides,* furent à la source de son développement architectural. Ce sont ces échanges qu'étudie Elie Lambert dans son ouvrage *Le Pèlerinage de Compostelle,* comme dans *Art Musulman et Art Chrétien dans la péninsule ibérique,* qui est un modèle de lucidité et d'intelligence.

Le problème des relations, à l'époque romane, entre l'art espagnol et l'art français et entre eux et l'art musulman, a déjà fait l'objet des études et des controverses les plus savantes. Les questions d'antériorité et d'influences ont été longuement débattues. Elie Lambert, sans entrer dans le détail archéologique, met partout de l'ordre et de la clarté. C'est une qualité d'esprit que l'on aimera, à un moment de la connaissance des arts où l'on éprouve le besoin des synthèses. Pour lui, l'antériorité française des églises de type roman ne fait pas de doute. Elles se sont répandues en Espagne le long de la route de saint Jacques de Compostelle, ce *camino francès* que décrit le *Liber Sancti Jacobi,* vaste recueil qui comprend un « Guide » des pèlerins composé au milieu du XII^me^ siècle. Mais elles se sont chargées, au fil du temps et de la distance, d'éléments hispaniques trouvés sur place. Car l'Espagne du Nord-Ouest avait alors deux sortes d'édifices religieux : les églises de tradition visigothique

des Asturies et celles des monastères des chrétiens mozarabes, c'est-à-dire des chrétiens qui avaient émigré des royaumes arabes et dont l'art reflétait celui du Califat cordouan. Les églises françaises diffusaient notamment en péninsule ibérique le plan à déambulatoire, création française pour permettre la circulation commode des pèlerins dans l'église. Cependant, en retour et par les mêmes voies des chemins de saint Jacques, les formes ou formules architecturales arabes se sont répandues en France. Toutes nos églises du centre comportent des éléments nettement arabes : modillons à copeaux, arcs outrepassés et polylobés, rosaces murales, voûtes nervées, etc... Quelques illustrations éclairent un texte dont on doit souligner l'intérêt.

P. G.

(*Un vol.*, 314 *pages, illustré, prix* : 2.000 *frs; un vol.* 192 *pages, illustré, prix* : 1.400 *frs; un vol.* 292 *pages, illustré, prix* : 1.900 *frs*).

L'ART TIBETAIN, par L. Jisl, V. Sis et J. Vanis (*Del Duca, édit.*).

L'art tibétain est dans un état de dépendance absolue vis-à-vis de la religion. Rien de plus normal dans un pays de haute montagne, complètement isolé, où un tiers de la population a reçu au moins l'ordination et où chaque famille compte un ou plusieurs moines. Mais le caractère contraignant d'une doctrine, le conformisme qu'elle impose dans le domaine plastique n'est pas sans avoir les plus graves inconvénients dans l'expression des formes. L'art tibétain manque d'invention. Les influences indoues et chinoises lui ont apporté toute une multiplicité, tout un sens baroque du redoublement et de l'horreur du vide, tout un côté touffu et hérissé, qui rend pénibles nos approches des statues, des broderies, des bannières et des moulins à prière en cuivre repoussé. Les auteurs de cet ouvrage imprimé en Tchécoslovaquie (dont la qualité est certaine) ont donc raison de vouloir prévenir notre répulsion pour les figures macabres, horribles, grimaçantes ou hirsutes de l'iconographie tibétaine, et de nous faire comprendre les contrastes du lamaïsme. Les illustrations, dont plusieurs en couleurs, constituent un répertoire précieux d'un art si peu connu en Occident. L'architecture surtout nous frappe par son « modernisme » assez surprenant : constructions cubiques à couverture plate, grands monastères blancs en forme de trapèze, dont les murs obliques, aux bases massives, donnent l'impression à la fois de s'élever vers le ciel et de s'appuyer sur la terre ; quelque chose dans ces édifices a la rigueur des opérations mathématiques et la force des nécessités fonctionnelles.

P. G.

(*Un vol. cartonné 48 pages,* 111 *illustr. en noir et couleurs. Prix* : 2.000 *frs*).

FRESQUES ROMANES DE FRANCE, par L. Brion-Guerry (*Hachette*).

On doit enlever au mot sa signification d'ouvrage élémentaire et lui restituer son sens original : ce livre est un manuel, c'est-à-dire un livre dont le format, la présentation, l'intérêt des illustrations

appellent la manipulation. Et cette sorte de compagnon agréable est souvent plus démonstratif qu'un traité d'érudition. Introduction sans doute, mais de qualité, aux fresques romanes de France. L'essentiel des peintures murales du IX^me^ à la fin du XIII^me^ siècle est bien reproduit, selon un classement, non pas géographique, qui ne signifie souvent pas grand chose, mais stylistique. Dans l'évolution du style, que l'on parcourt en feuilletant seulement les illustrations en noir et en couleurs, l'originalité des cycles de Tavant, de Vicq, d'Ebreuil est manifeste. La courte introduction de L. Brion-Guerry donnes des vues intelligentes sur l'esthétique des fresques romanes, et ajoute à l'intérêt de ce livre attirant.

P. E.

(Un volume 192 pages, 82 reproductions, 16 en oouleurs, Prix : 1.200 frs).

LE MONOLOGUE DU PEINTRE, par GEORGES CHARBONNIER (*Ed. Julliard*).

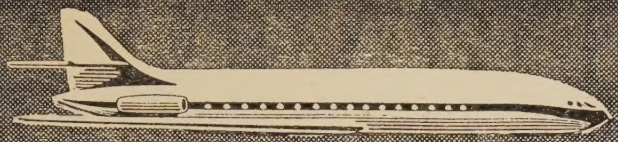
Ce monologue est un dialogue... car il s'agit là d'un véritable entretien entre Charbonnier et, successivement, Braque, Singier, Ernst, Coutaud, Dewasne, Hartung, Lapicque, Villon, Bazaine, Prassinos, Miro, Picabia, Marchand, Soulages, Giacometti, Masson. Et si les déclarations de chacun de ces peintres offrent le plus grand intérêt, les interventions de l'interviewer sont presque aussi importantes. Nombreuses sont ses formules qui méritent d'être retenues et méditées, par exemple : « la définition tue l'objet de la définition ; la définition atteinte, l'objet s'est évanoui ». Ou encore : « Le tableau est un relais d'émotion ». Il observe fort justement que les mêmes personnes qui acceptent que la musique ne signifie qu'elle-même, ne l'admettent plus quant à la peinture. Pertinente également son observation sur le fait que la forme sculptée peut être un objet d'adoration, mais non la forme peinte.

Et ce n'est pas seulement par ses appréciations que Charbonnier est au centre de son livre, c'est aussi parce qu'il a admirablement préparé son travail, qu'il connaît ses interlocuteurs, et qu'il ajuste ses questions au tempérament de chacun d'eux. L'an dernier déjà, le même auteur avait fait paraître chez Julliard les « Entretiens d'André Masson ». Il s'agissait là, comme aujourd'hui, d'interviews radiophoniques, et il eût été profondément regrettable d'en perdre la trace.

Charbonnier a choisi avec éclectisme ses partenaires : des cubistes, des surréalistes, des abstraits... mais la lecture des réponses enregistrées démontre une fois de plus combien il est ridicule de classer ces peintres, c'est-à-dire ces êtres exceptionnels ; Miro, Masson, sont aussi bien abstraits que surréalistes, Bazaine s'insurge (et il a raison) quand on le qualifie d'abstrait, et même parmi ceux qui dans cette enquête sont les non figuratifs les plus purs (Hartung, Soulages, Prassinos), les différences sont indéniables.

Tous ces peintres pourtant ont une préoccupation commune, et le moindre mérite de l'auteur n'est pas de l'avoir souligné : c'est la recherche de la réalité. Ce que chacun entend par ce terme, voilà qui est captivant.

ANDRÉ PHILOPAL.



SILENCE total à 800 km-heure

AIR FRANCE* PRÉSENTE *Caravelle*

Dans le bleu limpide des hautes altitudes, la Caravelle, tel le planeur dont elle possède la silhouette noble, la douceur de vol et la stabilité, glisse, bien au-dessus des perturbations et des nuages.

L'EUROPE A 800 KM/H.

Caravelle équipe maintenant le réseau européen d'Air France (*). Parmi les premières lignes desservies : la liaison Paris-Istanbul, grâce à laquelle Paris est seulement à :

1 h. 20 de vol de Milan, 2 h. de Rome
3 h. 50 d'Athènes, et 5 h. d'Istanbul

*AIR FRANCE réalise actuellement le plus vaste programme d'expansion de son histoire après les "Caravelle", mise en ligne des quadrimoteurs Boeing 707 "Intercontinental".

AIR FRANCE

LE PLUS GRAND RÉSEAU DU MONDE

NICE - ROME, PARIS - LONDRES, NICE - LONDRES, PARIS - BEYROUTH - TEL AVIV
sont également desservies par « CARAVELLE »
Consultez votre Agent de Voyages ou AIR FRANCE

MARSEILLE - 9, Av. Général Leclerc et 62, La Canebière - Tél. 62.38.63 à 69

Retenez dès aujourd'hui votre place sur Caravelle !

LANVIN
PARFUMS

PARIS

ARPÈGE
RUMEUR
MY SIN
SCANDAL
PRÉTEXTE

PRINTED IN FRANCE